Universitatea de Stat din Moldova
Facultatea de Limbi şi Literaturi străine
Catedra de Literatură universală. Bl. III, S. 210

LITERATURA UNIVERSALĂ (s. XIX, ROMANTISM)
sem. III, anul de studii 2012-2013

Lector: **Ivan Pilchin**

Tema #1: *Romantismul*: aventurile unei noţiuni

Istoria apariţiei şi vehiculării noţiunii de *romantism* şi *romantic* în diversele limbi europene e tot atât de „romantică” ca şi termenul în sine.

Iniţial cuvântul *romance* însemna în Spania un cântec liric şi eroic, apoi – poeme epice mari despre cavaleri (romane).

Conform lexiconului mare de la Oxford, noţiunea de *romantick* este prima dată înregistrată în 1659 cu sensul de „imaginar”, „fantastic”. Conform altor date, cuvântul a existat deja către anul 1650. Un dicţionar german din anul 1695 explică *romantisch* prin „fabelhaft” („fabulos”).

În limbile engleză şi germană, puţin mai târziu şi în franceză, la jonctura secolelor al XVII-lea – al XVIII-lea, *romantic* se considera drept o derivaţie de la cuvântul „roman” în sensul vechi al cuvântului – „o naraţiune cu invenţie” scrisă într-o limbă romanică(„Romanul vulpoiului”, „Romanul rozei”, romane cavalereşti). Dicţionarul francez-englez de A. Boyer din 1726 propune noţiunile *romanesque* şi *romantique* ca sinonime absolute, cu sensul de „ceea ce se referă la roman”. Expresia „romantische Liebe” din Germania anului 1747 se interpreta anume ca „dragoste faţă de romane”, adică faţă de „naraţiuni cu invenţii” şi nu ca „dragoste romantică”. Mai mult ca atât, în secolul al XVIII-lea în Anglia cuvântul *romantic* se utiliza în general pentru a însemna literatura Evului Mediu şi a Renaşterii.

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea se face delimitarea între *romanesque* şi *romantique*. Astfel, *romantique* înseamnă deja ceva ce „atrage prin faptul că este neobişnuit, fabulos”, „emoţional-înălţător”. Conform definiţiei „Dicţionarului Academiei franceze” din 1798,

> *„romantique de obiecei se referă la asemenea peisaje care trezesc în imaginaţia cititorului imagini de descrieri care se întâlnesc în poeme sau romane. De exemplu, o situaţie romantică, un peisaj romantic”.*

Această definiţie prezintă un exemplu de compromis (sau / şi de ruptură) cu noţiunea de *romantique* ca ceva ce se referă la romane, poeme, naraţiuni „cu invenţii”.

Odată cu afirmarea sentimentalismului, noţiunea de romantism capătă latura de „sentimental”. Astfel, Sebastian Mercier în „Néologie” din 1801 menţionează:

> *„*Romantique*. Acest cuvânt de obicei nu-l definesc, îl simt. În Elveţia există multe peisaje romantice”.*

În limba italiană adjectivul *romantico* se formează abia între 1815-1820 – mult mai târziu decât în limbile engleză, germană şi franceză. Totuşi, procesul de diferenţiere a noţiunilor *romanzesco* şi *romantico* se petrece aici tot aşa ca şi *romanisch* şi *romantisch* în germană, *romanesque* şi *romantique* în franceză, *románico* şi *romántico* în spaniolă, etc.

În contextul literaturii europene de după Marea Revoluţie Franceză din 1789-1794 se afirmă opoziţia *romantic-clasic*. Mai întâi ea se impune în limba germană (*romantisch-klassisch*) cu multiplele receptări ulterioare în alte limbi.

În Franţa această opoziţie a fost energic susţinută de doamna de Staël în cartea „Despre Germania” publicată în 1813. Scriitoarea asocia noţiune de *clasic* cu „ceva ce se referă la

antichitate”. Această interpretare apărea în opoziţie cu modernitate (*moderne*) asociată cu *romantique*. După doamna de Staël, literatura trebuie să fie modernă nu în sensul absolut al cuvântului, dar convenţional. Literatura din acea perioadă demonstra un interes evident faţă de cultura medievală încercând să reînvie „tradiţiile cavalereşti” şi tendinţele creştine ale artei medievale care era mai apropiată oamenilor secolului al XIX-lea decât arta clasică (antică). Astfel, noţiunii de *clasic (classique)* i s-au contrapus concomitent *modern (moderne)* şi *romantic (romantique)*, acestea din urmă fiind într-un fel egalate.

Opoziţia *romantic-clasic* în accepţia doamnei de Staël a avut un succes enorm. În 1821 G.G. Byron afirma:

„Schlegel şi madame de Staël s-au străduit să creeze în literatură două sisteme – clasic şi romantic”.

La fel şi V. Hugo, în prefaţă la „Ode şi balade”, consideră că de Staël prima dată a pronunţat sintagma *literatură romantică (littérature romantique)*.

Ajungând în Anglia din Germania şi Franţa opoziţia *romantic-clasic* înlocuieşte o altă opoziţie frecvent utilizată în disputele literare de atunci între *antici* (ancient) şi *moderni* (modern).

În această privinţă deja unul dintre teoreticienii romantismului german, Friedrich Schlegel, nota în „Discursul despre poezie”:

„Vă rog să nu credeţi că pentru mine noţiunile de romantic *şi* modern *sunt cu totul identice. [...] Dacă vreţi să clarificaţi diferenţa, atunci citiţi, de exemplu, „Emilia Galotti”, care e modernă, dar nicidecum romantică”.*

Dacă la începutul secolului al XIX-lea noţiunea de *romantism*, unanim, tot mai mult se asocia cu literatura artistică din perioada dintre 1810-1830, atunci nu toţi erau de acord cu identificarea „limitelor cronologice” ale noţiunii de *clasic*. Doamna de Staël era sigură că clasic este posibil de asociat doar cu literatură antică. Deja după moartea ei, Stendhal, în monografia „Racine şi Shakespeare” (1823), leagă adjectivul *clasic* mai degrabă de literatura franceză din secolul al XVII-lea, în special de creaţia lui Jean Racine. Astfel, antiteza supranaţională propusă de doamna de Staël („literatura Greciei şi Romei antice” – „literaturile europene contemporane”) căpătă limitele naţionale la Stendhal şi la cei care ulterior îi împărtăşeau ideile („literatura secolului al XVII-lea” – „literatura anilor ’20-’30 ai secolului al XIX-lea”).

Totodată, opoziţia lexicală *clasic–romantic* se completează datorită multitudinii de interpretări individuale a fiecărei dintre aceste noţiuni în diferite ţări. Spre exemplu, o viziune particulară a romanticului o găsim deja în 1800 la Friedrich Schlegel:

„Doar poezia romantică poate fi oglinda lumii înconjurătoare, reflecţia epocii. Şi totuşi, ea poate să zboare pe aripile reflecţiei poetice între reprezentat şi reprezentant, liberă de orice interes real şi ideal”.

Acelaşi punct de vedere asupra noţiunii de *romantic* ca „oglindă a lumii înconjurătoare” o găsim şi la Stendhal în „Racine şi Shakespeare”:

„Romantismul este arta de a oferi popoarelor asemenea opere literare care potrivit stării actuale a obiceiurilor şi credinţelor naţionale sunt capabile să aducă popoarelor plăcere maximă. Clasicismul, dimpotrivă, îi propune o literatură care a oferit plăcere maximă strămoşilor”.

Cu toate acestea, Heinrich Heine în lucrarea „Şcoala romantică” (1836), urmând tezele doamnei de Staël, asocia *romanticul* cu „învierea poeziei medievale”.

Odată cu reliefarea sensului terminologic, concret istoric al noţiunii de romantism, se impune o vehiculare tot mai stringentă a sensului neterminologic, colocvial, existent chiar şi la prima etapă de dezvoltare a noţiunii.

O caracterizare tipologică a *romantismului* şi *romanticului* a încercat să o facă şi Georg Hegel, în cadrul „Lecţiilor de estetică” citite de el la Universitatea din Berlin în anii ’20 ai secolului al XIX-lea. Din punct de vedere istoric, *romantismul* a fost interpretat de către filozoful german ca literatură şi artă a timpuui nou, iar clasicimul – a lumii antice (exact în sensul care a fost atribuit

termenilor de doamna de Staël înainte de el). Totuşi, în compartimentul „Despre romantism în general" al lecţiilor sale, Hegel propune o analiză detaliată a diferitor aspecte ale romantismului, privite independent de contextul situaţiei literare din anii '20-'30 ai secolului respectiv. Dezvoltând ideile teoreticienilor romantismului german, Hegel considera că:

> *„Conţinutul adevărat al romanticului constă în viaţa interioară absolută, iar forma lui corespunzătoare e subiectivitatea spirituală care sesizează independeţa şi libertatea sa".*

O asemenea abordare largă, generală şi tipologică a romantismului şi romanticului a fost făcută de mai mulţi intelectuali şi scriitori din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Hegel a reuşit să facă aceasta în modul cel mai convingător, viziunea sa asupra romantismului fiind pe larg acceptată în estetică, istorie şi teoria literară până în zilele noastre.

Tema #2: *Romantismul*: dileme sincronice

În pofida mai multor interpretări şi precizări terminologice, la momentul actual s-au conturat trei nivele de sens ale noţiunii de *romantism*:

(1) *sensul istorico-terminologic* (restrâns) care se bazează pe un context concret-istoric caracterizat prin afirmarea sistemului artistic romantic – o totalitate de principii ideatice, estetice, filosofice, artistice – din perioada dintre 1800 şi 1840 în culturile europene. Acesta se utilizează preponderent în teoria şi istoria artelor plastice, a muzicii şi a literaturii;

(2) *sensul tipologic* (general) prezintă romantismul drept un tip de mondoviziune, o atitudine, o metodă de creaţie în literatură şi artă. Acest sens nu presupune nicio limitare cronologică şi poate să se refere la culturile şi literaturile din diferite epoci şi zone geografice. Din acest punct de vedere, o anumită „structură" sau „atmosferă" romantică poate fi descoperită în legendele medievale despre Tristan şi Isolda, în admiraţia lui Petrarca pentru natura implicată în propria lui iubire pentru Laura, în tradegia lui Romeo şi Julieta sau în fragmentele lirice din „Paradisul pierdut" de J. Milton. Scriind în 1803 despre poezia lirică a minnesingerilor germani, L. Tieck menţiona că *„secolele al XII-lea şi al XIII-lea sunt momentul de înflorire a poeziei romantice din Europa"* continuând astfel linia lui F. Schlegel:

> *„Eu găsesc [lucruri] romantice la contemporanii mai vechi, la Shakespeare, Cervantes, în poezia italiană, în acele secole ale cavalerilor, dragostei şi poveştilor de unde au provenit însuşi cuvântul şi preocupaţia".*

Foarte des această interpretare impune necesitatea delimitări substantivului *romantism* de adjectivul *romantic*, ultimul fiind lipsit în limba română de posibila substantivizare ca *Romantik* în limba germană sau *романтика* în rusă. Fenomenul *romantic*, fiind un element important al romantismului în sens larg, se regăseşte într-o anumită stare spirituală şi emoţională a individului, în aspiraţia spre un ideal sau un infinit enigmatic, în căutarea şi descoperirea unor lucruri noi sau neobişnuite din realitatea înconjurătoare, în negarea caracterului static al existenţei cotidiene. Astfel, celebra interpretare a romantismului de V.G. Belinski vizează anume un oarecare romantism „etern" asociat de universul lăuntric spiritual al omului:

> *„Romantismul nu aparţine doar artei şi nici doar poeziei: izvorul acestuia este acelaşi ca şi izvorul artei şi al poeziei – viaţa... În înţelesul său cel mai intim şi esenţial, romantismul nu este altceva decât lumea interioară a spiritului uman, viaţa intimă a inimii sale. În pieptul şi inima omului se află izvorul misterios al romantismului; sentimentul, dragostea este expresia sau acţiunea romantismului, şi astfel, aproape fiecare om este romantic. Sfera sa, întreaga viaţă interioară, afectuoasă a omului, acel sol enigmatic al sufletului*

şi al inimii, de unde cresc toate aspiraţiile vagi spre ceva mai bun şi superior, străduind să-şi găsească o satisfacţie în idealuri create de fantezie".

Totodată, fenomenul *romantic* se asociază şi cu iluziile himerice, visarea fantasmagorică sau contemplarea pasivă a ceea ce n-are nicio legătură cu „romantismul adevărat".

Sensul tipologic al noţiunii de romantism prezintă un element de legătură dintre sensul istorico-terminologic şi mai multe utilizări neterminologice ale acestuia.

(3) *sensul neterminologic* (uzual) este folosit în viaţa de zi cu zi, fiind încărcat de o nuanţă morală şi etică, de exemplu *o faptă romantică*, *o cină romantică*, *o fire romantică, un vis romantic*, având în vedere ceva emoţional, înălţător, pasional, nobil, dezinteresat, uneori rupt de realitate, idealist.

Pe de altă parte, o abordare sistemică a evoluţiei culturii şi literaturii universale permite interpretarea fenomenului romantic ca o reacţie artistică, estetică, filosofică, ideologică şi literară a câtorva generaţii de intelectuali la realităţile istorice, culturale, sociale şi politice conturate în Europa la trecerea secolelor al XVIII-lea – al XIX-lea.

Din perspectivă istorică, romantismul este explicat ca o reacţie la consecinţele Marei Revoluţii franceze din 1789-1794, iar apoi la dominarea puterilor despotice imperiale din Europa occidentală (războaie napoleoniene, imperialismul britanic, Sfînta Alianţă), Europa de Est (consecinţele Războiului Patriotic din 1812 şi ţarismul în Rusia) şi Orient (Imperiul Otoman). Un astfel context istoric, politic şi social a influenţat anumite manifestări literare care au apărut pe fundalul unei stări de nemulţumire generală faţă de realitatea obiectivă. Soluţiile de depăşire a acestei stări au fost dintre cele mai variate:

(1) cea mai răspândită şi simplă a fost evadarea din realitate concretă într-un univers alternativ, mai potrivit pentru realizarea plenară a idealurilor şi aspiraţiilor fireşti ale omului: în trecut, în vis, în mister, în fantastic, în lumea artei (romanticii germani, E.T.A. Hoffmann);
(2) căutarea unui refugiu în religie (F.R. Chateaubriand, A. de Lamartine);
(3) dorinţa de a se contopi cu natura (W. Wordsworth);
(4) crearea unor idealuri utopice în scopul transformării vieţii sociale şi politice (G.G. Byron, P.B. Shelley, mişcarea decembriştilor în Rusia).

Situaţia istorică în preajma anului 1800 a fost un factor decisiv în procesul constituirii sistemului artistic romantic pregătit în plan estetic şi literar de *preromantism*. Ceilalţi factori au jucat un rol important, dar nu hotărâtor în acest proces.

Astfel, *din perspectivă ideologică şi filosofică*, romantismul se impune ca o reacţie la raţionalismul iluminist dominat în secolul al XVIII-lea. Ideea supremaţiei raţiunii se abandonează în favoarea cultului sentimentului, fanteziei creatoare libere, imaginaţiei nemărginite. În această privire, G. Lanson notează că:

„Romanismul nu e, decât un refuz de a trăi numai prin inteligenţă, o afirmaţie că poezia este o necesitate a sufletului".

Din punct de vedere estetic, romantismului prezintă o reacţie la arta normativă a clasicismului. Negarea şi desfiinţarea tezelor şi principiilor artistice clasiciste este prezentă pe tot traseul afirmării romantismului. Şi poetul român M. Eminescu nu a rămas în afara acestei opoziţii multdiscutate şi conştientizate de teoreticienii sistemului artistic romantic:

„Nu mă-ncântaţi nici cu clasici,
Nici cu stil curat şi antic
Toate-mi sunt de o potrivă,
Eu rămân ce-am fost: romantic".

Tema #3: *Romantismul* ca sistem artistic

În fiecare epocă istorică fenomenele artistice, indiferent de nivelul de dezvoltare a acestora, constituie un oarecare tot întreg numit „sistem” artistic, părţile componente ale căruia se află în diferite relaţii de interacţiune. Ştiinţa literară a ultimilor decenii tot mai des aplică abordarea sistemică în studiul diferitor fenomene literare (literatura în ansamblu, curente literare, operă literară, etc.) valorificând astfel posibilităţile teoriei polisistemice în elucidarea proceselor de evoluţie şi de tranziţie literară. Literatura, însă, ca un ansamblu al producţiei literare, este şi ea *artă* – acea a expresiei intelectuale, arta de a scrie, opusă celorlalte arte sau sfere de activitate umană care, în mod complex, formează o unitate necesară bazată pe o mondoviziune comună specifică spiritului timpului şi locului concret. Astfel putem vorbi despre sistemul artistic renaştentist, baroc, clasicist, iluminist, romantic sau modernist.

Romantismul, privit ca un sistem artistic, implică în orbita preocupărilor cercetătorilor nu doar literatura dar şi muzica, teatrul, arta plastică, ştiinţa, politica, etc. Noua „structură” sau sensibilitate romantică şi-a găsit expresia în fiecare dintre ele. Prezenţa dominantei romantice în această totalitate artistică complexă se explică prin influenţa unui cadru istoric comun pregătit de o întreagă mişcare de emancipare iluministă şi de o ideologie nouă apărută după eşecul concepţiilor raţionaliste.

Deja F. Schlegel nota că Marea Revoluţie franceză a fost una dintre cele mai „mari tendinţe ale timpului nostru” care a cauzat orientări noi de gândire şi comportament la sfârşitul secolului al XVIII-lea. Devizul revoluţionar social-utopic al *libertăţii, egalităţii şi fraternităţii* a fost chintesenţa idealurilor burgheziei europene răsculate împotriva feudalismului înapoiat şi monarhiei stagnante. Ideile lui Ch. Montesquieu cu privire la libertatea bazată pe lege sau necesitatea separării puterilor în stat, cele ale lui J.-J. Rousseau cu privire la inegalitatea socială şi suveranitatea popoarelor, ale lui Kant cu privire la pacea eternă, activitatea enciclopediştilor şi fiziocraţior, au „explodat” în conştiinţa contemporanilor rezultând în semnarea primei „Declaraţii a drepturilor omului şi cetăţeanului” în anul 1789 şi în aprobarea primelor constituţii europene. Entuziasmul revoluţionar, opoziţia faţă de orice suprimare a libertăţii de afirmare individuală au pregătit terenul pentru unele speranţe sociale, politice şi artistice (aspiraţia la o guvernare bazată pe raţiune, bine şi dreptate) care s-au risipit odată cu evoluţia tragică a evenimentelor istorice – consecinţele mişcării revoluţionare. Acelaşi F. Schlegel exprimă catastrofala disperare a timpului său:

> *„Revoluţia franceză poate fi socotită un fenomen de o măreţie şi importanţă supremă în istoria statelor, un cutremur universal, o inundaţie incomensurabilă în lumea politică sau simbolul oricărei revoluţii, expresia ei complexă. Acesta este un punct de vedere obişnuit. Revoluţia poate fi privită însă şi ca o concentrare şi culme a caracterului naţional francez în care s-au reflectat toate paradoxurile sale; ca un grotesc dezgustător al epocii în care într-un haos teribil s-au amestecat prejudecăţile adânci şi pedepsele violente, toate împletindu-se într-o uriaşă tragicomedie a umanităţii”.*

În acelaşi timp, atmosfera politică şi ideologică din Europa de la jonctura secolelor al XVIII-lea – al XIX-lea se completează datorită schimbărilor sociale provocate de revoluţia industrială din Anglia, această ţară fiind una dintre cele mai înaintate în planul dezvoltării economice.

Drept urmare a deziluziilor postrevoluţionare, se afirmă o reacţie antiiluministă şi antiburgheză, reflectată în sistemul artistic şi ideatic romantic. Astfel romantismul apare ca un fenomen complex de idei şi aspiraţii utopice catalizate de rezultatele Revoluţiei franceze şi îmbinate cu o negaţie fermă a relaţiilor sociale promovate de această revoluţie.

Tema #4: *Romantismul* – curent literar

Despre un curent literar putem vorbi atunci când scriitorii conştientizează bazele teoretice ale creaţiei sale, le proclamă în manifeste, articole şi polemici estetice. În literaturile europene, curentele literare apar doar în epoca modernă, literatura artistică devenind relativ independentă ca „o artă a cuvântului" delimitându-se de specii funcţionale, neartistice. Odată cu individualizarea creaţiei literare, a devenit posibilă luarea de către scriitori a unei anumite poziţii estetice şi de viaţă, orientarea spre un anumit sistem de valori sau modalităţi de exprimare. Aceste poziţii şi valori pot fi abandonate sau completate cu altele odată cu schimbarea unor generaţii de scriitori, dar nu sunt rare cazurile când ele se transformă şi evoluează în cadrul creaţiei unui singur autor pe parcursul vieţii sale.

Trecerea de la un curent literar la altul nu se produce brusc, spontan, dar treptat, în luptă cu fenomenele literare existente, creând formele şi manifestările sale de tranziţie. Aceasta explică de ce mai multe curente literare sunt greu încadrabile în limitele cronologice precise, ultimele fiind determinate de contextul politic, social, economic şi cultural al fiecărei literaturi naţionale într-o anumită perioadă istorică.

În literatura de specialitate romantismul aproape întotdeauna se abordează prin prisma trăsăturilor unui curent literar. Privit sub acest aspect, romantismul este caracterizat prin:

a) irepetabilitatea sa din punct de vedere istoric şi estetic;
b) dificultatea plasării în nişte limite exacte cronologice, dar şi necesitatea unei periodizări, fie ea discutabilă şi controversată;
c) complexitate uriaşă a obiectului definit;
d) posibilitatea analizei lui obiective „a posteriori", definire retroactivă şi nicidecum din interior;
e) fenomen viu, un „organism" ce are ritmul, curba, istoria şi destinul său ireversibil (în definiţia lui Adrian Marino).

Succesiunea şi evoluţia asemănătoare a curentelor în diferite ţări demonstrează caracterul lor supranaţional. Astfel, romantismul englez, german, francez, spaniol, italian, românesc, polonez sau rus sunt, din acest punct de vedere, doar variante naţionale ale unui curent romantic general european. Totuşi, unitatea tipologică a acestor variante naţionale este destul de relativă. Uneori sub semnul unui şi acelaşi curent se manifestă fenomene diferite în esenţa lor.

Totodată, noţiunea de curent literar este insuficientă pentru a descrie fenomenul romantic. În primul rând, în cadrul romantismului european privit ca *sistem* sau / şi *curent* literar, se evidenţiază un şir de *direcţii* / *tendinţe* ideologice şi artistice care, în anumite circumstanţe, unesc anumite grupuri de poeţi apropiaţi în viziunile lor estetice şi social-politice. Cu alte cuvinte, o direcţie / tendinţă literară prezintă o varietate a curentului literar. Între reprezentanţii diferitor tendinţe în cadrul unui singur curent, de obicei, are loc o confruntare care pune în evidenţă decalajul fundamental în idealuri artistice, scopuri sociale şi nu în materia îngustă de poetică sau stilistică. Astfel, curentul literar romantic se constituie dintr-o unitate complexă de direcţii / tendinţe complementare în cadrul cărora se regăseau cei: 1) care visau la transformări radicale ale vieţii sociale şi politice (G.G. Byron, P.B. Shelley, A.B. Mickiewicz, V. Hugo, mişcarea decembriştilor); 2) care căutau un refugiu în religie (F.R. Chateaubriand, A. de Lamartine); 3) care evadau din realitatea concretă într-un univers alternativ, în vis, în lumea artei (romanticii germani din oraşul Jena, E.T.A. Hoffmann); 4) care doreau să se contopească cu natura (W. Wordsworth).

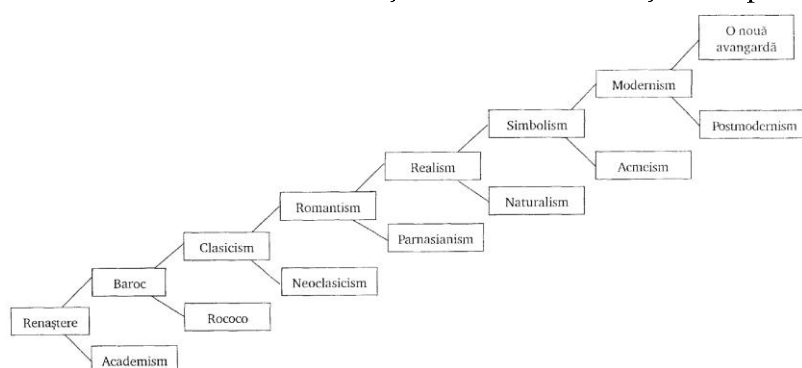
În al doilea rând, chiar în cadrul unei direcţii romantice pot fi evidenţiate aşa numitele *şcoli* sau *cercuri* literare romantice. Acestea includ un număr de adepţi uniţi (deseori în jurul unui lider) în baza tuturor principiilor de creaţie, apropiaţi spiritual, ideologic, estetic. Cele mai cunoscute în acest sens sunt şcolile / grupările romantice germane din oraşele Jena, Heidelberg şi Berlin, „şcoala lacurilor" şi „şcoala satanică "din Anglia. Desigur, valoarea incontestabilă a unei şcoli literare nu poate fi ignorată, dar George Călinescu a văzut şi reversul acestui fenomen, afirmând: „Când răsare geniul, mor şcolile".

Anumite similitudini între diferite curente literare (de exemplu, între romantism şi baroc sau expresionism) impun pe unii cercetători să construiască nişte modele tipologice de un caracter mai universal:

(1) *„Clasic” („complet”, „definit”) şi „Romantic” („fragmentar”, „nedefinit”) ca două direcţii în artă.* Clasicismul francez din secolele al XVII-lea – al XVIII-lea şi romantismul european de la începutul secolului al XIX-lea sunt exemple particulare, istoric condiţionate, ale acestei delimitări tipologice. O manifestare atemporală „clasică” ar presupune un anumit grad de obiectivitate, normativitate şi tradiţionalism în creaţia poetului care se crede un constructor al unor forme perfecte conform legităţilor universale. Manifestarea „romantică”, însă, ar implica în creaţie o doză uriaşă de subiectivitate (*ego*-ism personalizat), libertate imaginativă, emotivitate şi intuiţie, dorinţă de a depăşi legile, convenţiile şi tradiţiile în artă şi viaţă, poetul „romantic” simţindu-se drept un profet, luptător, creator. În acest sens, poemele lui Homer, tragediile lui W. Shakespear, comediile lui J.B. Molière, „Wilhelm Meister” de J.W. Goethe, romanele lui L.N. Tolstoi, E. Zola, Th. Mann sau J. Galsworthy sunt în egală măsură „clasice”, iar elegiile lui Ovidiu, romanele lui Fr. Rabelais şi M. de Cervantes, poemele lui G.G. Byron şi A. de Musset, „Suferinţele tânărului Wrther” şi „Faust” de tânărul Goethe, poezia europeană modernistă – „romantice”. În baza acestei delimitări generalizante, se evidenţiază contrapunerea a două po(i)etici fundamentale, diferite în legităţi şi modele artistice.

(2) *Stiluri / curente realiste şi irealiste.*
La baza acestei tipologii se află gradul de reflectare a realităţii în artă şi literatură. Problema scriiturii realiste, mai degrabă cea a verosimilului literar, constă în faptul că textul literar realist, „orice ar spune autorii săi” rămâne „un artificiu verbal care încearcă să producă impresia de documentar autentic şi de „viaţă” reală” (G. Larroux). Oricum, tendinţa de a reflecta realitatea este prezentă pe tot parcursul istoriei literaturii universale: elementele acesteia o găsim în aceleaşi poeme homerice, romanele lui Petronius şi Apuleius, nuvelele lui G. Boccaccio, romanele iluministe, creaţia lui H. de Balzac, etc. Opusul acestei tendinţe se generează de dorinţa de a evada din realitatea obiectivă creând imagini irealiste, fantastice. Astfel, aceasta se regăseşte în romanele cavalereşti medievale, romanele gotice, creaţia lui W. Blake şi Novalis, L. Carroll şi operele simboliştilor francezi, în mişcările avangardiste (dadaismul, suprarealsimul) de la începutul secolului al XX-lea, în romanele lui G. García Márquez şi M. Pavić, romanele utopice şi antiutopice, *science fiction* şi *fantasy*.

(3) *Curente de tip „postmodernist” şi „avangardist”.*
În urma cercetării succesiunii curentelor literare şi a tranziţiei în literatură S. Pavlicenco evidenţiază două modalităţi sau tipuri de reacţie a unui curent literar nou faţă de cel vechi: 1) recuperarea şi reorganizarea în combinări noi a elementelor sistemului literar existent (reacţie de tip „postmodernist” ce corespunde rândului de jos a curentelor din schemă), şi 2) negarea completă a tradiţiilor literare existente şi înlocuirea lor cu un sistem



literar nou (reacţie de tip „avangardist” – rândul de sus din schemă). Totodată, începutul trecerii (tranziţiei) la un curent nou se află aproape întotdeauna în raport direct cu începutul crizei celui existent. Astfel, în schema succesiunii curentelor literare, romantismul prezintă o reacţie de tip avangardist faţă de clasicism, fiind totodată recuperat de parnasianism – o manifestare franceză a post-romantismului – şi înlocuit de noua estetică literară a realismului.

(4) *Tendinţe ideatico-estetice şi civilizatorii „apolinice” şi „dionisiace”* (F. Nietzsche).

Anumită regularitate şi legităţi specifice procesului de dezvoltare a fenomenelor artistice din diferite epoci istorice au fost puse la baza conceptului universal despre două tipuri de cultură – modelul „apolinic” şi „dionisiac”. Conceptul dat a fost elaborat de teoreticianul romantismului german F. Schlegel şi filozoful F.W. Schelling şi formată definitiv de F. Nietzsche în lucrarea „Naşterea tragediei din spiritul muzicii” (1872).

APOLINIC	**DIONISIAC**
	arta arhaică
arta greacă clasică	arta elenă
arta clasică greco-romană	declinul artei clasice romane
arta „secolelor întunecate”	arta gotică
Renaşterea	Barocul
Clasicismul	Romantismul
Realismul	Modernismul

Această schemă indică succesiunea evoluţiei în zigzag a fenomenelor artistice, alternarea logică în cadrul acestei evoluţii a două principii fundamentale de creaţie. Astfel, începutul „apolinic” se caracterizează prin dominarea raţionalului, a obiectivităţii, a monumentalismului, a sobrietăţii, a logicii, a didacticismului şi tendinţelor de tipizare a fenomenelor sociale şi naturale. În contrast, începutul „dionisiac” se impune prin evidenţierea iraţionalului, haoticului, pasionalului, subiectivităţii, fragmentarismului, intuiţiei, fanteziei, tendinţei spre un sincretism al artelor şi dinamism. Conform acestei scheme, fenomenele „apolinice” apar, în mare, în baza unei sinteze şi receptării creative a patrimoniului artistic – altfel spus, sunt îndreptate către trecut, spre deosebire de fenomene „dionisiace”, care, în mare, sunt concentrate asupra căutărilor posibilităţilor noi, netradiţionale în creaţie şi, în aşa mod, se îndreaptă spre viitor.

Sistemul artistic romantic şi realizările literare ale acestuia, caracterizându-se prin negarea normativităţii şi reglementării raţionale în creaţie, prin opunerea activităţii independente ale artistului principiului „imitării” naturii şi prin tendinţa spre un sincretism al artelor, etc., se înscrie perfect în linia curentelor „dionisiace”, apropiindu-se astfel de sistemul artistic arhaic, gotic, baroc sau modernist.

Tema #5: Fenomenul literar *pre-*, *post-* şi *neo*romantic

Conform teoriei polisistemelor, dialectica evoluţiei curentului romantic coincide cu cea a clasicismului, realismului sau oricărui alt curent, deoarece include aceleaşi faze de formare progresivă începând cu etapa naşterii sale în cadrul sistemului literar precedent şi anticipării viitorului sistem, apoi devenind unul dominant afirmându-se şi căpătând amploare şi forţă şi, în sfârşit, trecând în faza declinului său, cedând locul unui alt sistem şi continuând să coexiste cu noul sistem dominant.

Pentru a delimita etapa de anticipare a romantismului în cadrul sistemului Iluminist, uneori, se utilizează expresia „romantism timpuriu”, însă mai încetăţenit în conştiinţa literară rămâne a fi termenul de „**preRomantism**” lansat de D. Morne în lucrarea sa „Privire generală asupra istoriei literaturii franceze” (1909) şi în studiul său „Romantismul în Franţa din secolul al XVIII-lea” (1912)”. Termen promovat pe larg şi de către Paul van Tieghem prin studiile sale asupra fenomenului respectiv. Preromantismul [din latina populară *prae* – înainte] a precedat apariţia romantismului ca un curent literar, anticipând un număr de particularităţi ale acestuia şi totodată păstrând anumite particularităţi iluministe (sfârşitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea).

În studiul micromonografic „Tranziţia în literatură” (1999), S. Pavlicenco subliniază că, deşi istoricii literari nu întotdeauna fac o delimitare clară între preromantism şi sentimentalism, uneori amblele noţiuni confundându-se, este vorba, totuşi, de fenomene literare diferite, deşi între ele există asemănări şi influenţe reciproce. Sentimentalismul e un curent literar ce aparţine iluminismului, pe când preromantismul este, mai curând, o expresie a crizei ideilor iluministe, dacă nu chiar renunţarea le ele. Preromantismul este un curent literar de tranziţie, este începutul noului sistem artistic al romantismului prin abandonarea cultului raţiunii şi afirmarea puternică a sentimentului individual, a lirismului, a intuiţiei şi a imaginaţiei, prin interesul pentru pitoresc, misterios, medieval, prin respingerea principiilor şi a regulilor clasiciste şi cultivarea folclorului, a valorilor naţionale, în general. Trăsăturile preromantismului sunt, de fapt, cele ale romantismului în faza sa iniţială de constituire.

Fondatorul preromantismului se consideră a fi J.-J. Russeau, care a propus principiul „omului natural”, apropiat de natură şi sentimental, a dezvoltat conceptul de dragoste, liberă de convenţii, a propovăduit suveranitatea populară, opera lui incluzând mai multe idei dezvoltate ulterior de romantici. Pe lângă Russeau, în Franţa acestui curent îi mai aparţin şi D. Diderot, B. de Saint-Pierre, A. F. Prévost, ş.a.

În Anglia poetizarea preromantică a întoarcerii la natură, contrapunerea naturii şi societăţii, elogierea sentimentului devine tema lucrărilor critice ale lui A. Shaftesbury şi a altor poeţi din epocă. Interesul faţă de folclor şi trecutul naţional s-a realizat aici într-o mulţime de culegeri a creaţiei populare (de ex. R. Dodsley, T. Percy, A. Ramsay, R. Hurd) şi poezii folclorice a lui Th. Chatterton, J. Macpherson (autorul poemelor atribuite lui Ossian), A. Ramsay, etc. Cu preromantismul englez se asociază, de obicei, şi creaţia poetului scoţian Robert Burns, deşi poezia lui e strâns legată şi de ideile iluministe. Un precursor al romanticilor este considerat şi William Blake. Proza preromantică engleză este reprezentată de aşa-numitul *roman gotic*, cultivat de H. Walpole, W. Beckford, A. Radcliffe, Ch. R. Maturin.

În Germania curentului preromantic îi aparţine literatura mişcării „Sturm und Drang”. În Spania preromantică e o parte din opera unor scriitori ca J. Cadalso, J. Meléndez Valdés, J.M. Quintana, A. Lista, J. Marchena, N. Alvarez Cienfuegos, J.M. Blanco White, ş.a. Printre scriitori portughezi preromantici se numără J. Anastasio da Cunha, Xavier de Matos, ş.a.

Totuşi, cum afirmă S. Pavlicenco, studiul literaturii din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea nu mai este lipsit de unele probleme ce ţin de delimitarea cronologică şi estetico-tipologică a preRomantismului de alte curente din această perioadă – neoClasicismul, Sentimentalismul şi Rococo-ul. Astfel, unele opere şi unii autori din a doua jumătatea a Secolului Luminilor ilustrează

aproape în egală măsură mai multe curente, aşa încât sunt consideraţi de unii sentimentalişti, de alţii neoclasicişti sau preRomantici.

După etapa de afirmare a curentului romantic, în perioada dintre 1800 şi 1840, acesta se substituie prin cel al realismului, elementele poeticii şi mondoviziunii romantice păstrând vitalitate şi influenţă încă mult timp. Pentru a însemna fenomenul literar de trecere a dominantei romantice la realism sau alte curente, se utilizează calificativele romantism „târziu", „tardiv" sau „ultimul", toate fiind înglobate prin termenul „**postRomanstism**".

În literatura franceză postromantismul (reprezentat de Barbey d'Aurévilly, Villiers de l'Isle Adam, ş.a.) este mai puţin evident pe fundalul realismului şi naturalismului, al parnasianismului şi simbolismului. Însă în literatura engleză din epoca victoriană se evidenţiază un grup de poeţi care au încercat să continue tradiţiile romantice în condiţii noi, printre ei fiind A. Tennyson, R: Browning, M. Arnold, A. Ch. Swinburne, precum şi poeţii prerafaeliţi.

O variată literatură postromantică se înregistrează în a doua jumătate a secolului al XIX-lea în SUA. Aici poetica romantică deja nu mai corespundea spiritului literaturii americane de după războiul civil, însă romantismul mai păstra un rol important în procesul literar american, în care, odată cu tot mai evidenta impunere a realismului şi romantismului, cel din urmă cunoaşte unele realizări remarcabile (spre exemplu, lirica lui E. Dickinson), chiar dacă, în general, în anii '70-'80 se observă intensificarea unor trăsături epigonice. Anume acest fapt constituie o particularitate specifică a literaturii americane din acea perioadă, care îşi are explicaţia în condiţiile dezvoltării literaturii americane din secolul al XIX-lea.

În Spania, în spiritul romantismului tardiv creează Gustavo Adolfo Bécquer. În Germania trecerea de la romantism la realism se observă în creaţia poeţilor ce aparţin mişcării „Junges Deutschland" şi „Vormärz", cel mai reprezentativ dintre ei fiind H. Heine, acesta considerându-se drept „ultimul poet al romantismului".

La sfârşitul secolului al XIX-lea în literaturile occidentale se conturează un nou val al tendinţelor romantice care se constituie într-un curent aparte – **neoRomantismul** [din gr. *νέος* – nou]. Fenomenul neoRomantic, însă, trebuie delimitat de cel al postRomantismului, deşi în istoria şi critica literară nu întotdeauna se face clară deosebirea dintre neoRomantism şi alte fenomene de factură romantică din acea perioadă (Simbolism şi postSimbolism, Impresionism şi postImpresionism, Realism poetic).

Iniţial neoRomantismul apare în Germania la jonctura secolelor al XIX-lea – al XX-lea, unde, alături de Impresionism, literatura decadentă şi curentul „Jugendstil" (Art Nouveau) prezintă o reacţie de împotrivire faţă de naturalism. Apariţia acestui curent în literatura germană, bogată în tradiţii romantice, a fost firească, aici având loc o adevărată renaştere a temelor, motivelor şi principiilor din arsenalul Romantismului clasic în poezie (R.M. Rilke, S. George), drama (G. Hauptmann, H. von Hofmannsthal) şi proză (primele romane ale lui H. Hesse, J. Wassermann sau R. Huch). Din nou se apelează la istorie, mit, exotică, psihologism, excepţional, misterios, religios, sentimental.

Mult mai pronunţat, neoromantismul s-a manifestat în Anglia prin creaţia lui R.L. Stevenson, J. Conrad, R. Kipling, A. Conan Doyle. În Franţa reprezentantul de bază al neoromantismului se consideră dramaturgul şi poetul E. Rostand, iar în literatura americană – J. London cu romanele de aventură şi călătorii. Mult s-a scris şi despre neoRomantismul rus (A. Grin, K. Paustovski, A. Blok, K. Balmont) şi cel spaniol, deşi respectivul termen nu a reuşit să se impună în critica şi istoria literaturii spaniole, fiind considerat că în Spania acest curent literar nu a căpătat o manifestare deplină. Totuşi, nu odată tendinţele neoRomantice s-au evidenţiat în creaţia unor scriitori spanioli ca J.R. Jimenez, A. Machado, V. Aleixandre, F. García Lorca.

Curentul neoRomantic nu este un fenomen omogen, acesta fiind reprezentat în diferite literaturii naţionale de scriitori cu diverse orientări estetice şi social-politice. Analizând variantele naţionale ale curentului, E. Crecicovschi a stabilit o serie de asemănări şi puncte de tangenţe între neoRomantismul englez, european şi american: (1) în literaturile respective neoRomantismul apare

la cumpăna secolelor al XIX-lea – al XX-lea, ca o reacţie la morbiditatea şi pragmatismul ce dominau în toate sferele vieţii; (2) neoRomantismul valorifică într-un context nou tradiţiile romantice în funcţie de prerogativele timpului; (3) neoRomantismul neagă, dar şi coexistă cu un şir de curente literare din perioada respectivă (cu naturalismul şi realismul în literatura engleză; cu naturalismul, impresionismul, expresionismul şi simbolismul în literatura germană; cu naturalismul şi simbolismul în literatura franceză; cu simbolismul francez, modernismul şi avangarda în literatura spaniolă; cu noul estetism şi realismul, la unii autori, în literatura americană, etc.); (4) în literaturile engleză (R.L. Stevenson) şi franceză (E. Rostand) se elaborează manifeste neoRomantice; (5) în cadrul neoRomantismului se evidenţiază unele direcţii aparte („literatura acţiunii" în literatura engleză, „şcoala decenţei" în literatura americană); (6) neoRomantimsul rus şi spaniol trece prin mai multe etape în evoluţia sa; (7) creaţia neoRomantică se îndreaptă nu numai spre genul liric (literatura germană şi spaniolă), ci şi spre cel dramatic (literatura franceză, spaniolă şi română) şi epic (literatura rusă, engleză şi americană); (8) pentru unii scriitori neoRomantismul a constituit o perioadă de tranziţie în creaţia lor (literatura germană, spaniolă şi rusă), iar pentru alţii – o permanenţă (literatura franceză, română şi americană); (9) teoretizarea fenomenului neoRomantic s-a efectuat mai mult în spaţiul investigaţional de limbă rusă şi mai puţin în cel de limă engleză.

Evidenţierea acestor asemănări a permis cercetătoarei să precizeze caracteristicele specifice fiecărei variante naţionale a neoRomantismului. Astfel, s-a stabilit predilecţia neoromantismului german pentru temele istorice medievale, aspectele popular-locale; moralismul şi didacticismul neoRomantismului francez; substratul lirico-filosofic de tip ontologic al neoRomantismului spaniol; fascinaţia neoRomantismului românesc pentru panteism, pitorescul exotic şi istoric, legendă, mit, basm; antropocentrismul neoRomantismului rus; eterogenitatea neoRomantismului american.

O concepţie originală a literaturii neoromantice şi a tipologiei acesteia a prezentat-o conferenţiarul universitar din Chişinău D. Ţaric în monografia sa „Tipologia neoromantismului" (1984). În baza poeziei spaniole de la începutul secolului al XX-lea, cercetătorul a evidenţiat câteva tipuri de neoRomantism: cel umanitar, ontologic şi fluctuant.

Tema #6: Geografia curentului romantic

Către începutul secolului al XIX-lea literaturile lumii intră în acea fază de dezvoltare care în 1827 va fi numită de J.W. Goethe *Weltliteratur*: „Se vesteşte epoca literaturii universale şi fiecare trebuie să contribuie la faptul ca această epocă să se instaureze cât mai curând". Cercetătorul conceptului de literatură universală Fritz Strich subliniază că, după Goethe, ea este „aceea care, mijlocind între diferitele literaturi naţionale, şi prin aceasta între diferite naţiuni, produce schimbul dintre bunurile lor ideale. Ea cuprinde tot ce ajută popoarelor să se cunoască reciproc pe cale literară, să se judece, să se tolereze, tot ceea ce prin literatură le apropie şi le leagă". A venit timpul când în locul vechii izolări locale şi naţionale se instaura un schimb mondial, o dependenţă a naţiunilor una faţă de alta. Datorită multiplelor traduceri în diferite limbi şi studiilor comparate a operelor din literaturile lumii, acestea au devenit indisolubil legate între ele, astfel crescând gradul de receptivitate a oricăror schimbări sau tendinţe novatoare oriunde ar fi sursa lor.

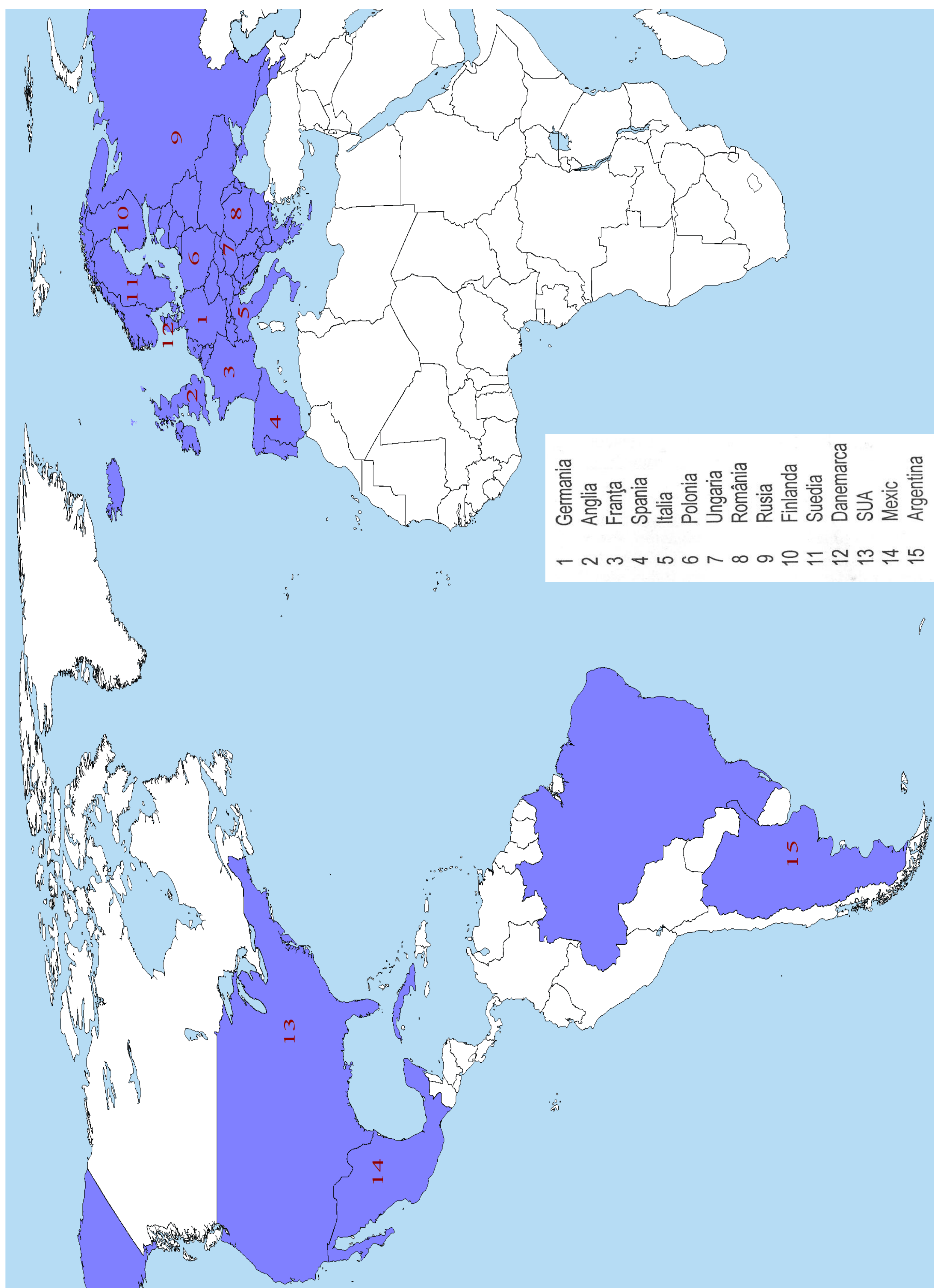
Romantismul în aceste circumstanţe a fost sistemul artistic dominant în epocă, care în literatură, în pofida existenţei multiplelor tendinţe postclasiciste şi postiluministe, devine primul curent ce depăşeşte hotarele bătrânului continent, şi, astfel, europocentrismul literar. Cele mai dezvoltate dintre literaturile occidentale – franceza, germana, engleza, italiana – au generat o reînviere a creaţiei literare în ţările ce treceau prin acelaşi proces general european de opunere vechilor structuri feudale, eliberare naţională, democratizare, formare şi dezvoltare a societăţilor burgheze. În primele decenii ale secolului al XIX-lea, în contextul influenţei culturale europene, se dezvoltă literatura română, rusă, poloneză, ungară, cehă, bulgară, ucraineană, literaturile baltice şi din regiunea Caucazului.

Totodată, la momentul afirmării sistemului romantic în literaturile de orientare europeană, în Asia şi Africa, se cultivă forme şi genuri literare tradiţionale de factură medievală. Aici încercările de depăşire a acestei situaţii stagnante pe cale de asimilare a experienţei literaturii europene sunt singulare şi nesemnificative.

Păstrând un caracter supranaţional – universalizant şi sincronizant – romantismul se manifestă în mod diferit în fiecare ţară având astfel mai multe variante naţionale. Valorificarea specificului naţional sau local se proclamă de romantici unul din scopurile de bază a creaţiei literar-artistice. În contextul rezistenţei şi împotrivirii unor naţiuni europene invaziilor militare a marilor imperii, reînvierea spiritului naţional trece adesea pe calea naţionalismului militant. Se îndreaptă spre studierea şi receptarea creativă a folclorului, a obiceiurilor uitate, a specificului lingvistic, a istoriei naţionale. Astfel, putem vorbi despre specificul naţional al romantismului american, german, francez, englez, spaniol, rus, polonez, român, etc.

Teoreticienii şi istoricii literari vorbesc şi despre un specific regional al literaturii romantice, evidenţiând romantismul vest- şi esteuropean, nord- şi sudamerican (latinoamerican) sau european şi american, răsăritean şi occidental. Asemenea clasificări sunt bazate pe un fond istoric, ideologic, religios şi economic comun din aceste regiuni care include într-un traseu generalizant, magistral de dezvoltare a romantismului mai multe literaturi individuale.

Extinderea influenţei romantismului în lume se prezintă în mod schematic în felul următor:


1 Germania
2 Anglia
3 Franța
4 Spania
5 Italia
6 Polonia
7 Ungaria
8 România
9 Rusia
10 Finlanda
11 Suedia
12 Danemarca
13 SUA
14 Mexic
15 Argentina

Tema #7: Cronologia romantismului. Romantismul în Germania

Perioada de afirmare a fenomenului romantic ţine de prima jumătate a secolului al XIX-lea, majoritatea istoricilor literari evidenţiind şi etapa romantismului timpuriu (preRomantismul) şi tardiv (postRomantismul), inclusiv pe cea a neoromantismului. Evenimentele istorice, economice şi filosofice cruciale care au generat tendinţele romantice în contextul ideologiei postiluministe au fost Marea Revoluţie Franceză din 1789-1794, revoluţia agrar-industrială din Anglia şi, desigur, operele filosofiei clasice germane. Momentul culminant al romantismului însă, diferă de la ţară la ţară, de la regiune la regiune. Etapele de manifestare a romantismului în literatura naţională din diferite ţări corespund activităţii unor grupuri/şcoli romantice (Germania, Anglia) sau creaţiei unor scriitori care au conturat direcţiile fenomenului (Byron, Hugo, Hoffmann, Espronceda, Puşkin, Eminescu).

În linii mari, romantismul apare în a doua jumătate din ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea aproape concomitent în Germania (şcoala romantică din oraşul universitar Jena, creaţia lui Fr. Hölderlin) şi Anglia (W. Wordsworth, S.T. Coleridge). În Franţa primele tendinţe ale mondoviziunii romantice se observă abia în primul deceniu al noului secol în opera lui Fr.R. Chateaubriand şi Germaine de Staël. Războaiele napoleoniene şi mişcarea generală europeană de rezistenţă şi eliberare naţională provocată de ele au creat o bază ideologică şi estetică favorabilă pentru răspândirea romantismului în Italia, în ţările Europei Centrale şi de Est, Rusia, Spania, Portugalia, Belgia, ţările scandinave. Anii '30-'40 ai secolului al XIX-lea devin o etapă de maximă influenţă a romantismului în ţările europene.

Deşi romantismul îşi are originea în literatura engleză şi franceză, forma specifică şi-o constituie în literatura germană. Graţie cărţii doamnei de Staël „Despre Germania" şi traducerilor din lucrările teoretice ale fraţilor August Wilhelm şi Friedrich Schlegel, unele tendinţe ale „şcolii romantice" germane intră în circuitul ideatic internaţional.

Astfel, **prima perioadă** a romantismului german cuprinde anii 1795-1805 şi se afirmă în creaţia unui grup de scriitori cunoscuţi în istoria literaturii ca membrii „şcolii" romantice din oraşul Jena. În acest timp au fost formulate principiile esteticii romantismului, au fost publicate lucrări de referinţă, cum ar fi: romanele fragmentare – „Heinrich von Ofterdingen" (1787-1800) de Novalis (pseudonim literar al lui Friedrich Leopold von Hardenberg) şi „Peregrinările lui Franz Sternbald" (1798) de Ludwig Tieck. Ambii autori s-au axat pe problema formării artistului. Importantă a fost şi contribuţia cărţilor „Confesiunile unui eremit iubitor de artă" (1797) şi „Fantezii despre artă pentru prietenii artei" (1799) de W.H. Wackenroder, dedicate artei plastice şi muzicii. Wackenroder era printre primii scriitori care lansa principiul „universalităţii" artistice, revalorifica locul şi rolul muzicii între celelalte arte, deschidea galeria personajelor romantice excepţionale, artişti talentaţi, inadaptabili, originali.

Separat de grupul jenez, parcurge scurta sa cale poetică şi Friedrich Hölderlin, care adesea este plasat de istoricii literari în contextul fenomenelor de trecere de la clasicism la romantism. Spre deosebire de generaţia romanticilor de la Jena, orientaţi spre patrimoniul artistic al Evului Mediu european, Hölderlin cultivă formele poetice şi subiectele antice, apropiindu-se astfel de creaţia liderilor clasicismului de la Weimar – J.W. Goethe şi Fr. Schiller. Dilogia epistolară „Hyperion sau pustnicul din Grecia" (1797-1799) şi tragedia nefinisată „Moartea lui Empedocle" (1798-1800) pun în prim- plan opoziţia dintre ideal şi realitate, confruntarea dramatică a unei personalităţi universale şi armonioase cu societatea meschină şi dezumanizată.

A doua perioadă a romantismului german cuprinde anii 1806-1815 şi se asociază cu activitatea romanticilor germani de la Universitatea din Heidelberg, în istoria literaturii încetăţenindu-se denumirea de „şcoala romantică din Heidelberg". Apariţia acestei grupări în contextul ocupaţiei Germaniei de către armata lui Napoleon şi cel al luptei pentru eliberare naţională a determinat preocuparea de bază a romanticilor din Heidelberg de colectarea, prelucrarea şi publicarea folclorului german cu scopul de a trezi conştiinţa naţională a nemţilor prin valorificarea creaţiei populare, istoriei şi a patrimoniului lingvistic. Reprezentanţii acestei grupări

au fost Clemens Brentano şi Achim von Arnim, editorii celebrei culegeri de cântece, balade şi legende populare germane „Cornul fermecat al băiatului” în trei volume (1805-1808); cunoscuţii folclorişti şi promotori ai unor noi direcţii în domeniul filologic (germanistică, istoria limbii) fraţii Jacob şi Wilhelm Grimm, editorii unor volume de poveşti şi legende populare germane, traduse în mai multe limbi; poetul şi prozatorul Friedrich de la Motte Fouqué, autorul mai multor romane, nuvele şi poveşti de inspiraţie medievală, cea mai vestită fiind povestea poetică „Undine” (1811), o istorie fabuloasă de dragoste a unei sirene faţă de un cavaler. Marele merit al romanticilor din Heidelberg a fost reanimarea interesului pentru trecutul naţional, revalorificarea speciilor poetice populare (cântecul popular, legenda), publicarea şi comentarea operelor literare din epoca medievală, studierea mitologiei naţionale germane.

Un loc aparte în procesul literar din primul deceniu al secolului al XIX-lea îl ocupă viaţa tragică şi creaţia contradictorie a dramaturgului şi nuvelistului romantic Heinrich von Kleist. Apelând la subiecte antice („Penthesilea”, 1808) sau medievale („Michael Kohlhaas”, 1810), Kleist prezintă conflicte tragice de maximă intensitate, eroii săi fiind nevoiţi să se scindeze între raţiune şi pasiune, personal şi social.

A treia perioadă de dezvoltare a romantismului german (1815–1848) e numită adesea şi „şcoala de la Berlin”, denumirea acesteia fiind determinată de rolul capitalei Prusiei în dezvoltarea culturală a naţiunii germane. În Berlin au activat mai mulţi scriitori romantici din ultima etapă de evoluţie a curentului: Adalbert Chamisso, E.T.A. Hoffmann, Heirich Heine. În acelaşi timp, în diferite regiuni şi oraşe germane apar şi alte centre poetice de factură romantică: în Viena se impune poetul şi prozatorul Joseph von Eichehdorf; liderul „şcolii” poetice din Suabia (o regiune din Bavaria) devine poetul Ludwig Uhland, imitat de mai mulţi epigoni ai romantismului; în München se remarcă creaţia scriitorului Johann Joseph von Görres şi a filosofului Friedrich von Schelling.

Este remarcabil faptul că marele contemporan al romantismului german J.W. Goethe privea romanticii cu îngăduinţă. Adept al poeziei şi artei clasice, acesta considera arta romantică drept una „bolnavă”, iar arta clasică – una „sănătoasă”.

Ultima perioadă a romantismului german (1830-1840) este marcată de procesul de revenire a monarhiilor în Europa, de ciocnirea forţelor democratice noi cu instituţiile de guvernare învechite, de mişcările revoluţionare. În acest context, se impune o nouă generaţie de poeţi cunoscută în istoria literară ca „Junges Deutschland” (Germania tânără), angajată direct în lupta pentru idealurile democraţiei şi libertăţii (H. Heine, K. Gutzkov, G. Herwegh, F. Freiligrath).

Cel mai cunoscut reprezentant al romantismului tardiv german de la mijlocul secolului al XIX-lea a fost vestitul compozitor, dramaturg şi filosof Richard Wagner. Multiplele sale drame muzicale inspirate din legendele medievale germane („Tristan şi Isolda”, „Parsifal”, „Inelul Nibelungilor”) promovau ideea romantică despre creaţia sincretică posibilă printr-o sinteză a artelor (muzica, poezia, arta plastică, dansul, actoria). Wagner considera că principiul unei asemenea sinteze armonioase poate fi pus la baza construcţiei statale şi sociale. Totodată, în lucrarea „Opera de artă a viitorului” (1850) Wagner argumentează necesitatea centrării creaţiei artistice pe mit – o modalitate de exprimare a momentelor constante, universale ale gândirii, activităţii şi esenţei umane. O astfel de abordare a influenţat în mod considerabil lucrările lui F. Nietzsche, Th. Mann, poezia germană decadentistă, a determinat tipologia romanelor mitologice ale lui F. Kafka, J. Joyce, W. Faulkner.

Tema #7.1: Novalis (Friedrich von Hardenberg) (1772 – 1801)
Heinrich von Ofterdingen (1797 – 1800)

Tema: Poetul şi idealul creaţiei sale. Dezvoltată, tema s-ar explica prin faptul că idealurile poetului sunt stelele, primăvara, dragostea, fericirea şi bucuria descoperirii universului cu tainelor acestuia. Cântăreţul sau îndrăgostitul cunoaşte mai multe lucruri decât savantul, care euristic le gustă pe toate, fără subiectivitate personală şi pasiune ardentă. Credinţa, fantezia şi poezia, această treime sacră a artei, deschid adevărata esenţă a lumii, până în acele „mirabile seminţe" despre care vorbea Lucian Blaga. Realitatea se percepe nu cu raţiunea, ci cu sentimentul, căci calea cea tainică duce spre interior, e în noi sau nicăieri.

Structura romanului: Prima parte a romanului, care a fost finisată – *Aşteptarea* – ne prezintă, de fapt, pregătirile poetului pentru a deveni profetul ce va schimba lumea sau care va putea să schimbe lumea sa interioară sub impactul macrocosmic. Heinrich îşi caută un loc în univers, o lume în care marea dilemă constă în faptul că nu există o unitate între spirit şi materie. Lucrurile cu adevărat importante se săvârşesc în tainiţele sufletului, iar lumea reală trăieşte orbeşte, fără a-şi contura nişte idealuri. Scopul poetului este să aducă un „veac de aur" pe pământ, veacul uniunii spiritului cu realitatea.

Prietenul scriitorului, Ludwig Tieck, mărturisea că Novalis dorea să scrie încă şase volume, în care Ofterdingen trebuia să ajungă în Grecia, Roma şi Orient. Faptul că romanul nu a fost finisat, că Tieck a propus un final propriu, e foarte interesant pentru estetica receptării postmoderniste, noi astăzi fiind foarte deschişi pentru aşa experimente artistice ca fragmentarul, fracturalul, etc. unui autor ce considera că nu e nimic mai poetic ca schimbarea şi amestecul lucrurilor neomogene. Aici putem menţiona fragmentele lui Novalis, la care atât de des face trimitere J.L. Borges, cap de serie al literaturii postmoderniste. În ţesătura romanului au fost inserate un mare număr de poveşti, istorii fabuloase, ce nu au o legătură directă cu firul epic, dar care trădează acest fragmentarism al lui Novalis. În peştera pustnicului, Heinrich a citit o carte care oglindea realitatea imediată, pe el şi cei din jurul lui, or, noi astăzi ne întrebăm tot mai des dacă textul există ca lume sau lumea există ca text, dacă lumea nu e o mare carte de citire în care încăpem cu toţii şi ne fabulăm existenţa?

Idei principale: Accentul pe care-l pune autorul pe idealul romantic este specific unui romantism timpuriu. Una din ideile a romanului este cea că poezia este o reflectare a lumii celeste, ea e canalul prin care poetul vizionar se leagă de metafizicul magic, iar singura cale de re-creare a limbajului celest, e calea poeziei, căci spunea autorul: „nu numai poezia, dar şi viaţa noastră trebuie să devină un vis, iar un adevărat autor de povestiri este şi un vizionar al viitorului". Tot Novalis menţiona: „Poezia este realul cu adevărat absolut. Acesta e nucleul filosofiei mele. Cu cât mai poetic e un lucru, cu atât mai adevărat este el." Acest adevăr al po(i)eticului ţine de o înţelegere aprofundată a lumii şi lucrurilor înconjurătoare. Iată de ce „limba, cum spunea Heinrich von Ofterdingen, e într-adevăr un mic univers de semne şi sunete. Iar omul, aşa cum e stăpânul acestuia, ar vrea să fie şi stăpânul marelui univers şi să facă din el expresia liberă a lui însuşi. Şi tocmai în această bucurie de a revela în lume ce este în afara ei, de a realiza năzuinţa esenţială şi cea dintâi a fiinţei noastre, se află originea poeziei". Or, poezia e actul suprem pe care îl poate săvârşi umanul şi prin care se poate înălţa la o treaptă superioară a existenţei sale.

Scriitorul consideră că lumea superioară e mult mai aproape de noi decât ne închipuim de obicei, încă de aici, de jos, trăim în ea şi o percepem, strâns îmbinaţi în ţesătura naturii pământeşti. Poetul descoperă tainele şi miracolul acestei lumi. „Tot ce este vizibil se leagă de invizibil", afirma Novalis. Stihia poetică este miraculosul, care contribuie prolific la crearea unor mistere şi mai mari în universul creaţiei. „Magia e arta de a folosi după voie lumea simţurilor" – iată ce crede scriitorul, el visează la o stare „magică", în care omul să dispună cu totul conştient de acest simţ superior. Tocmai prin această conştiinţă se defineşte în ochii săi geniul: „Geniul e acea facultate de a vorbi despre obiecte imaginare ca despre nişte obiecte reale şi de a le trata ca atare". În acest sens Fritz

Martini menţiona: „Novalis vedea întreaga fire sub forma de corelaţii magice; prin aceasta şi omul era legat de legi, de viaţă, toate cosmic universale”.

Omului ca fiinţă duală îi corespunde un spaţiu dual – cel exterior şi cel interior. Astfel el trăieşte şi gândeşte pe două planuri în acelaşi timp: planul realităţii actuale, simple, al conştiinţei noastre incomplete, şi planul aceleiaşi realităţi, transfigurate prin magie, voinţă, dragoste. În acest sens, H. Heine menţiona că Novalis e înconjurat de un aer albastru-senin, el vede peste tot minuni, el ascultă cum vorbesc plantele, el ştie taina fiecărui trandafir, dar odată cu venirea toamnei, când natura moare, moare şi Novalis.

Personajul romantic: Ofterdingen este omul cuprins de o melancolie aproape tragică, copleşit de o mare tristeţe şi vise stranii, e un singuratic, care nu îşi simte pământul sub picioare. *Heinrich von Ofterdingen* e un *bildungsroman* al lui Novalis, dar un bildungsroman în ceea ce priveşte etapele de dezvoltare ale spiritului artistic tânăr. Astfel, Novalis a căutat în povestea găsirii de sine a artistului evadarea din îngustimea realităţii şi mântuirea prin poezie, iubire şi credinţă, simboluri ale cauzei prime, pătrunsă de forţe tainice. Alţi critici au văzut în el un roman-mit, prin simbolurile mitice pe care le propune. Într-adevăr celelalte personaje sunt în mare parte nişte simboluri: Matilda e Erosul întruchipat, Klingsor – simbolizează Poesisul. E vorba şi de o exploatare a mitologiei şi simbolisticii medievale, romanul e plin de acel suflu medieval, care la Novalis e sinonim cu o lume a fabulosului.

Motivul drumului: Poetul romantic, în căutarea inspiraţiei implică întreaga lume, el e un *homo viator*, un călător ce pelerinează prin pădurea de semne, cum ar fi spus Umberto Eco, el cunoaşte universul ca pe o carte, îl descifrează şi îl recodifică. Itinerarul simbolizează tinderea spre perfecţiune, nu contează scopul, ci calea spre el, contează căutarea şi călătoria în sine ca în cazul lui Childe Harold la Byron. Poeticul este determinat de căutare, care e o condiţie imanentă a acestuia. După Novalis „visăm la călătorii prin univers, doar oare universul nu e în noi? Adâncimile spiritului nostru nu le cunoaştem. – Spre înlăuntru duce calea misterioasă. În noi, sau nicăieri, e veşnicia cu lumile ei, trecut şi viitor”.

Motivul artistului: Numele personajului e un nume real al unui artist din Germania medievală, dar autorul s-a limitat doar la nume, restul este o fabulaţie proprie lui Novalis. Heinrich e poetul cântăreţ, Afterdingen, din secolul al XIII-lea, minnesingherul – trubadurul german care, asemeni lui Orfeu, îşi pierde iubita în moarte (e vorba de faptul că autorul a avut o iubită, Sophie von Kühn, care a murit de tânără, ceea ce i-a produs o puternică traumă sufletească, cu importante ecouri în opera lui – motiv autobiografic). „Această experienţă a iubirii şi a morţii i-a deschis drumul spre propria sa natură; a înţeles dragostea ca o forţă elementară cosmică şi sufletească şi a tins, cu întreaga putere lăuntrică a conştiinţei sale magice, să-şi urmeze în moarte iubita, pentru a se reuni cu ea într-o spiritualizare supremă, în infinit. Numele de Sophie a devenit pentru el simbolul înţelepciunii divine (sofia)” (Fritz Martini).

Motivul florii albastre: Congenerul lui Novalis, S.T. Coleridge se întreba dacă un om a fost în vis în rai şi a primit drept dovadă a aflării sale acolo o floare, iar trezindu-se strânge această floare în mână – ce se întâmplă atunci? Putem constata astfel pătrunderea romanticilor în intimitatea organismelor florale nu doar în acest roman. Spre exemplu, la Poe, apare imaginea unei flori aduse din viitor, Eminescu şi Leopardi valorifică şi ei acest simbol. Florile sunt, ca şi stelele, un element al metafizicului romantic căutător. E un simbol mistic al sintezei dintre creaţie şi increaţie (folosim termenul blagian), al umanului şi spiritului universal. Floarea albastră, acea magică stea sufletească, în special, e o floare celestă prin cromatica ei. Floarea albastră, prin ideea ei de perenitate naturală este antinomică aurului şi banilor, e o valoare cerească, o utopie ce te înalţă mai presus de lăcomia acestei lumi, ea e valoarea latentă ce exprimă tainicul, depărtatul, indefinibilul, indicibilul, iată de ce şi va deveni acest semn floral, un simbol romantic al tinderii spre metafizicul infinit. Mai târziu, în creaţia simbolistului Maeterlinck floarea albastră va prinde aripi şi va „zbura”. „Albastrul e cea mai imaterială culoare: natura nu o înfăţişează. Această culoare este alcătuită din transparenţă, adică un vid acumulat al aerului, al apei, vid al cristalului sau al diamantului” (Jean Chevalier).

Existenţa lui Heinrich are o ţintă: ţara întrezărită, împărăţia florii albastre, el crede că acest paradis zărit în timpul nopţii e mai real decât universul obişnuit. Floarea miraculoasă e obiectul căutat de el în călătoria sa. Naratarul constată nu întâmplător că în lumea cotidiană nimeni nu ar sta să gândească la flori. Mai ales la o oarecare floare albastră şi mai ales la vârsta de 20 de ani ai lui Heinrich. Dar, pentru cel din urmă, acea floarea e calea unei contemplări interioare. Iată de ce el va fi atras de linişte singurătăţii, a tăcerii metafizice din sânul naturii, a munţilor şi văilor. Floarea albastră e şi Matilda, e iubirea care inspiră şi înalţă spiritul poetic. Îndrăgostindu-se, Heinrich poate să-şi ducă la bun sfârşit misiunea de poet-creator, căci Erosul şi Creaţia sunt esenţe eterne. „Floarea albastră e simbolul dorului nemărginit de misterioasa cauză primă a realităţii, în care totul e întrunit şi de la care porneşte totul" (Fritz Martini).

După noi, floarea albastră e un Aleph romantic al lui Novalis în care converg toate năzuinţele şi din care reies toate împlinirile, albastrul e, în fine, culoarea accesului la universuri spirituale superioare; e o culoare marială ce simbolizează din plin detaşarea de valorile materiei. Acest albastru al idealului înălţător la finele secolului va trece într-un violet al nevrozelor simboliste (albastrul combinat cu roşul sângeriu sau poluat de negrul unui *Mal du Siecle*), al neîmplinirii metafizice.

Motivul oniricului: De obicei, Novalis este interpretat ca un scriitor al visului şi al contemplării, dar e important de menţionat faptul că viaţa lui biografică demonstra o deschidere pragmatică spre realitate. Natura, pentru el, spre deosebire de mulţi romantici, nu e doar un obiect al contemplării, nu e o ruină a lumii de ieri din *secolul de aur*, e chiar o stihie a acţiunii (poetul a fost inginer-miner şi a studiat cu mult empirism geologia şi tot ce ţine de ea, acea astrologie ce introspecta munţii, cum spunea Novalis). Or, el era artistul care peste lumea obiectivă ştia să suprapună mantia miraculoasă şi vizionară a poeziei.

Pentru poet, spunea Novalis: „lumea devine vis, visul devine lume", iar „poveştile ţin ascunsă istoria lumii în ele", aşa încât visele se pot realiza doar în dimensiunea basmului. Astfel, consideră Sergio Givone, neantul reprezintă condiţia ca adevărul să se ivească şi de aceea lumea, cum a spus Novalis, trebuie să devină basm – pentru a accede la „semnificaţia ei cea mai înaltă, şi nu pentru a o anula". Pentru Novalis ceea ce transformă lumea în basm este interpretarea sau, ca să folosim cuvintele sale, *romantizarea* (dar a romantiza nu înseamnă altceva decât, tocmai, a interpreta). Astfel, romantismul lui Novalis nu e nimic decât codificarea lumii în itemi de poveste. Entuziasmul specific romantic, de care dă dovadă autorul în scrierea operei, ilustrează încă o dată acel spirit al evadării onirice în trecut, spirit care domina epoca romantică.

Albert Beguin consideră că visul despre care e vorba în roman e altceva decât simplul vis nocturn: este manifestarea unei realităţi invizibile şi totodată expresia unei conştiinţe superioare, accesibilă graţie magiei poetice şi menită să rezolve într-o zi contradicţiile fundamentale ale vieţii. În sensul acesta, visul nu se mai opune conştiinţei; ceea ce încă e vis, pentru fiinţe ca noi, într-o zi va fi conştiinţă totală. Fragmentele lui Novalis precizează în termeni filosofici această doctrină, pe care tocmai am văzut-o în expresia sa mitică. Romanul lui Novalis e plin de miracol şi magie. La aceste ambiţii „magice" Novalis a ajuns datorită celor două experienţe conjugate: a vieţii şi a visului, dar vorbind despre dimensiunea oniricului, Novalis considera că viaţa nu e vis, dar ea poate cândva să ajungă la înălţimile acestuia. Reiese că visul e o formă superioară a existenţei şi epistemei umane. „E, într-adevăr, caracteristica întregii sale gândiri, acest gest al voinţei magice care, dintr-o idee, dintr-un fapt psihologic sau chiar fiziologic, tinde să facă altceva: într-un cuvânt, să transforme orice dat simplu şi „real" în simbol al realităţii invizibile şi într-o treaptă a înălţării spirituale" (Albert Béguin).

Tema #7.2: Ludwig Tieck (1773 – 1853)
Eckbert cel blond (1796)

Tema: Puterea demonică a bogăţiei. Basmul cult, *Der blonde Eckbert*, pune întrebări existenţiale ca dileme ale personalităţii în relaţionarea ei cu lumea înconjurătoare şi memoria, uitarea şi sentimentul vinei în cazul săvârşirii unui păcat. Viaţa Berthei este un flux de amintiri ce se conjugă cu vina păcatului din tinereţe (aidoma protagonistului din *Balada bătrânului marinar* de S.T. Coleridge). Copilăria şi tinereţea apar ca două dimensiuni ce constituie axul central al existenţei umane, de acolo pornesc toate năzuinţele şi speranţele noastre, dar acolo pot fi explicate multe din viaţa noastră ulterioară.

Ideea principală: Omul e o jucărie în mâinele unor forţe monstruoase (bogăţia, mercantilismul). Ideea romantică constă în faptul că în goana după avere ne pierdem pe noi înşine, ne fragmentăm pe fâşii de existenţă, pierzându-ne integritatea valorică.

Motivul incestului: Eckbert e vinovatul fără vină, e un Oedip medieval. El trăieşte într-un incest cu sora sa, împărţind cu ea greşeala ei şi păcatul părinţilor care au abandonat-o în fragedă copilărie. Privită complex, din punct de vedere psihanalitic, Bertha e şi ea o nevinovată, părinţii adoptivi îi creează de mică un complex de inferioritate, e bătută, disconsiderată, încercarea de a fura şi de a-i mulţumi prin avere e consecinţa acestui fapt. Or, şi omul romantic „vine” tot din copilărie, fapt pe care îl vom mai constata şi în alte lecturi. Copilăria este punctul de la care pornim în a o înţelege ca personaj. În copilărie, va mărturisi ea, „mă copleşeau cele mai neverosimile fantezii”. Crearea de fantasme în mintea unui copil, adesea, e o încercare de a evada din cruzimea lumii reale. Această evadare, însă, o va costa scump, incapacitatea de a se adapta în mediul celor adulţi. Viaţa ei se va structura dihotomic între aparenţa de a trăi şi secretul ei din tinereţe.

Deja titlul anunţă un incest onomastic: *Eckberth* – celebru spadasin, dar şi spadă strălucitoare / *Bertha* – strălucitoare, celebră. Personaje puse simetric din start, cei doi fraţi anunţă latent un ochi lectural mai perspicace de faptul că nu e o întâlnire întâmplătoare. Există şi o nuanţă de fatalism, de determinare, dar ele sunt combătute prin ideea ascunsă că în faţa omului stă alegerea, Bertha a fost pusă în faţa opţiunii. Ideea incestului este susţinută şi de faptul că „Dumnezeu nu le-a binecuvântat căsnicia cu vreun copil”. Sterilitatea căsniciei şi singurătatea, iată care sunt pedeapsa pentru păcatul săvârşit. Tieck schiţează prin ei nişte figuri tragice, acest tragism reiese din conflictul antagonic dintre spiritual şi ispitele materiale ale urbei vanitoase.

Motivul duplicităţii lumii e dezvoltat în ideea că trăim o viaţă scindată: una relevată, deschisă şi una tăinuită, e viaţa secretelor noastre obscure, a tainelor inimii care, de fapt, constituie lumea noastră adevărată – nocturnul sufletului nostru. Desigur că este prezent elementul de basm, toate acţiunile se petrec într-o atmosferă fabuloasă, dar e vorba de o lume de basm ce are drept ţintă cititorul matur, căci, prin accesorii ale fantasticului, autorul încearcă să ne impună propria filosofie asupra lumii. Scriitorul creează o lume poetică, convenţională, în care, din plin, poate funcţiona elementul miraculos.

Un filtru al trecerii dintr-o lume în alta este nebunia: „uneori (Eckberth) avea senzaţia că şi-a pierdut minţile şi că tot ce i se întâmplă e un rod al imaginaţiei sale bolnave”. Astfel „miraculosul se contopea cu realul” în mintea personajului care realizează că viaţa lui întreagă nu a fost nimic altceva decât un scenariu proiectat şi regizat de mâna unui *deus ex machina*.

Evoluţia romantică a personajului Bertha poate fi reprezentată schematic prin vectorul:

Sat → Pădure → Oraş.

Aproape pretutindeni în opera lui Tieck găsim *pădurea* germană, pădurea din vechile poveşti populare, cu tainele şi spaimele ei, singurătatea unui copil sau a unui tânăr care se rătăceşte prin ea, apariţia neaşteptată a unor bătrâni ciudaţi. Dar nu numai peisajul, destul de slab luminat, cu jocuri bruşte de lumină şi munţi stâncoşi alcătuieşte această atmosferă deosebită. El se îmbină cu alte teme, lăuntrice, unde recunoaştem fără nicio greutate obsesiile care-l urmăreau pe autor încă din copilărie. Satul şi pădurea sunt simboluri ale spiritualităţii romantice, sunt toposuri în care spiritul

se înalţă, creşte şi se îmbogăţeşte axiologic: „pentru prima oară tânărul meu suflet se pătrunse de sentimentul măreţiei lumii", va mărturisi protagonista, aici ea a avut şansa să se contopească cu natura ca un copil al Pământului. Astfel, pădurea este locul în care sufletul uman se întâlneşte cu posibilitatea de a cunoaşte adevărul / sensul adevăratei existenţe. Dar natura pădurii nu este doar o şansă de a cunoaşte fericirea, ea presupune şi riscul de a cădea în păcat, pădurea conţine şi o doză de taină sinistră. Bătrâna a mărturisit ulterior că era deja pe cale să-i spună cine este şi ce i s-a întâmplat în copilărie. *Oraşul,* opozant celorlalte două locuri, simbolizează spaţiul citadin, e spaţiul burgurilor germane, ori al altor oraşe cu renume, spaţiul, propice instalării fantasticului şi fantomelor. Degradarea spirituală a personajului, căderea lui în groapa păcatului jinduirii, iată rezultatul păcătuirii. Bertha săvârşeşte un păcat condamnat biblic – ea fură, doreşte ceea ce nu îi aparţine. Totodată, ea trădează pe cea care o ajută şi chiar o iubeşte. Există însă o altă perspectivă, bătrâna din pădure e şi un seducător, omul care te ajută pentru a te pune la încercare, ea e „piatra de poticnire" a Berthei, acest fapt, creştineşte poate fi condamnat, chiar şi moral, nu te poţi „juca" cu spiritul unui copil neformat moraliceşte. Orice om e înclinat spre trădare şi eroare, cel care îl împinge ajunge să-i împarte indirect greşeala şi bătrâna o va face toată viaţa.

Dimensiunea cromatică: Am menţionat mai sus că în romantism există o estetică a culorilor; albastrul simbolizând idealul romantic, tendinţa spre lucruri înalte, opus lui apare culoarea roşie, iar uneori violetul, care e un albastru muiat în roşu sau un azur „murdărit" de negru. Lui Tieck nu-i scapă acest moment, citim că penajul acelei păsări magice, pe care o va fura Bertha „se preschimba dintr-un albastru deschis gingaş într-un purpuriu violet". Or, constituţia spirituală a fetei era ameninţată tot mai mult de dorinţa de a se îmbogăţi. Maturizarea copilului însemnând astfel conştientizarea altor priorităţi şi anume, cele materiale.

Ironia romantică: capacitatea artistică a scriitorului romantic de a construi în mod ideal un univers, ca la finele lucrării el să fie distrus sau răsturnat. În calea creaţiei subiective şi a autorealizării eu-lui romantic apar impedimente din cotidianul dur, ceea ce duce la o stare specială numită „ironie romantică". Iniţial prin ea se nega lumea reală, romanticii tardivi ajung să ironizeze pe seama personajelor, a situaţiilor din text, apare chiar autoironie auctorială. Ca observaţie cu caracter istoric ar mai fi de adăugat că îndeosebi Solger şi Ludwig Tieck au fost aceia care au accentuat ironia ca principiu suprem al artei" (Hegel).

Începutul romantic al nuvelei e un travesti de poveste romantică fericită ce va fi încununat de roadele ironiei romantice. Bertha îşi doreşte un cavaler în tinereţe: „închipuirea mea crea pe cel mai minunat cavaler din lume", dar ea se va căsători cu fratele ei. Lumea celor doi va fi una răsturnată, dar cel care va suferi mai mult va fi oedipicul Eckberth.

Incipitul nuvelei ne propune un portret existenţial al personajului: Eckbert la vârsta de 40 de ani, alături de soţie, dar fără copii. Bătrâna care ia chipul lui Filip Walter apoi cel al lui Hugo von Wolfsberg este axul în jurul căruia personajele se vor roti toată viaţa lor, fără a realiza ciclicitatea, ea e „piatra de poticnire" de care ei îşi vor zdrobi existenţa, în loc să construiască un castel de idealuri.

Eckbert narează istoria soţiei sale exact la miezul nopţii, un timp categoric romantic, când forţele malefice le schimbă pe cele benefice, e punctul în care se întâlnesc cele două dimensiuni ale existenţei lor: binele şi răul. Nararea este acea necesitate care se pare că îi rămâne omului şi după ce cade în păcat, e unica posibilitate de a-ţi spăla păcatul. E acea situaţie când „sufletul simte o dorinţă nestăvilită de a se deschide". Un fel de „a trăi pentru a-ţi povesti viaţa" marquezian. Obsesia povestirii se pare că este unica şansă de a trăi pe viitor. Nararea explică în mare parte un aspect al existenţei conştiente – omul are nevoie „să se povestească", paradoxal, dar după ce o face, vin regretele, prietenul cel mai bun ţi se pare suspect, fiindcă el deţine „marele tău secret" şi tu nu-i poţi ierta acest fapt, chiar dacă gura ta „te-a povestit".

F. Martini în cartea sa „Istoria literaturii germane de la începuturi până în prezent" constata că Tieck a creat „un tip propriu de basm, situat la limita dintre realitate şi vis, plin de atmosferă, groază şi puteri ale întunericului." Cele mai groaznice puteri, însă, se pare că spune autorul, sunt

cele din noi, pe care noi nu le cunoaştem niciodată până la capăt. Considerăm că Tieck mai degrabă descrie pădurea şi nebuloasă inimii umane, acolo sunt îngropate adânc toate coşmarurile şi ororile posibile, omul este castelul gotic populat de fantasme şi fantome oribile. E acel *ecce homo* romantic. În vraja pădurii din poveste autorul „îşi dă frâu imaginaţiei romantice legate de singurătate". Solitudinea e unica posibilitate de a evita păcatul sau de a ţi-l ispăşi, e unica modalitate în care îşi întâlneşti propriul eu şi introspectiv încerci să te analizezi, să te re-organizezi. Poate de aceea oamenii se şi tem de singurătate, e frica de propriul eu, de oglinda care te va arăta aşa cum eşti.

„Peste tot în povestiri, visul nocturn deţine un loc însemnat, dar întotdeauna el lasă impresia unui „vis în vis" şi se îmbină cu atmosfera generală, care este în întregime aceea a aventurilor onirice. O amintire ascunsă adânc în inconştient ţâşneşte pe neaşteptate, de obicei în urma unei senzaţii neprevăzute, culoare, vorbă, sunet pur şi simplu, care seamănă cu o senzaţie mai veche, dar această reînviere a trecutului e însoţită de o spaimă care adesea merge până la groază. Anumite lucruri, făcute pentru a fi uitate, n-ar putea să iasă din uitare fără să zguduie însăşi temelia existenţei. Personajele din aceste povestiri scapă adesea, printr-o favoare ce nu se poate explica, de viaţa îngustă a făpturilor pământene şi pătrund într-un paradis magic. Dar toate sunt smulse din această fericire, fie pentru că săvârşesc o greşeală, fie că dezvăluie o taină, fie că viziunea aceea de frumuseţe se ofileşte şi devine un haos grotesc şi înspăimântător. Certitudinea că se află sub ameninţarea sau lovitura unei pedepse le urmăreşte pe cele mai multe dintre aceste fiinţe, fără ca să ştie prea bine de ce natură e greşeala lor: păcat inerent condiţiei umane, vină trupească sau laşitate faţă de tainicii ocrotitori pe care i-au jignit fără să ştie" (Albert Béguin).

Cazul operei lui Tieck pare să ne confirme încă o dată ideea că scriitorul romantic e mai în stare să inventeze, decât să descrie, preferând creaţia observării. Dar „invenţia" lui artistică nu născoceşte date, ea le ea pe cele concrete din universul înconjurător, ea izvodeşte o optică de a le privi pe toate acestea, de a le da un itinerar artistic.

Tema #7.3: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776 – 1822)
Ulciorul de aur / Oala de aur (1814)

Tema: Iubirea artistului în lumea duplicitară romantică şi alternativele ei care duc la *dedublarea* (scindarea personalităţii). Autorul mărturiseşte în *Veghea a IV-a* că în acele nopţi de nesomn, în care el scrie această istorie, va trebui să ne povestească atâtea lucruri miraculoase, care aidoma unor năluciri, împing lumea oamenilor simpli la o depărtare ceţoasă de univesrul magic creat de el în poveste, iar lectorul va ajunge să se învârte într-un un carusel de aventuri fantastice dintr-o lume vrăjitorească. „Omul preferă chiar cea mai groaznică spaimă explicaţiei fireşti a ceea ce lui i s-a părut că ţine de lumea nălucilor, el nu vrea în ruptul capului să se mulţumească cu universul nostru; doreşte să vadă ceva venindu-i de pe altă lume, capabil de a se manifesta fără mijlocirea corpului" (Albert Béguin).

Ideea principală: Omul romantic în căutarea unui ideal, adesea, alege o aparenţă, care se materializează în text prin tehnica ironiei romantice. Anselmus, studentul tânăr, visătorul incurabil şi ahtiatul în a cunoaşte tainelor firii, o simpatizează pe Veronica, o fată simplă, drăguţă, cu ochi romantici albaştri. O părăseşte din cauza că o consideră neinteresantă – dânsa îşi doreşte un soţ consilier care să-i dăruiască cercei (bijuteriile în sistemul de valori romantic se clasează drept o valoare mercantilă, materialistă, mai degrabă o non-valoare). Anselm o alege pe Serpentina, frumoasa şerpoaică cu ochi albaştri, care îl seduce prin aura ei de femeie-enigmă. Se va căsători cu cea din urmă, va moşteni zestrea acesteia, vor locui într-o vilă din Atlantida şi va primi în dar de la socrul său o oală de aur în care înfloreşte un crin purpuriu (roşu).

Paulmann, tatăl Veronicăi, va formula şi el ideea acestui text prin faptul că cei care au înclinaţii poetice uşor pot aluneca în fantastic şi romantic. Or, poeticul este o chintesenţă a romanticului. Dar Paulmann pare să nu înţeleagă pe deplin starea poetică, el abordează fantasmele ca pe o boală a corpului, ele fiind mai degrabă manifestări ale spiritului în căutare febrilă a sensului şi adevărului vieţii. Hoffmann, era obsedat însă de fantasme. Poetul Heine, afirma în acest sens, că lumea hoffmanniană e plină de stafii, ele sunt în peste tot, el a devenit ca un strigoi al scrisului, natura din jur s-a transformat într-o oglindă ce deformează totul, măştile lui caricaturale îl fac să se cramponeze într-o realitate telurică, aşa încât opera lui nu e nimic altceva decât un groaznic strigăt al tristeţii în douăzeci de tomuri. Poetul şi visarea se pare sunt unicele modalităţi de a scăpa de macabru, dar ironia hoffmanniană ne aduce în faţa faptului că şi aici intervin acele forţe distrugătoare care ne urmăresc întreaga noastră viaţă umană, omenescul se pare că nu poate niciodată să scape de dihotomicul Bine şi Rău. „Visul şi poezia sunt, pentru Hoffmann, într-o legătură cît se poate de strânsă; căci în ochii lui poezia e forma superioară a acestei revelaţii a puterilor ascunse pe care le pun în evidenţă visul, vedeniile, fenomenele anormale de tot felul. El vede aici tot atâtea măşti deosebite, sub care trebuie să descoperi chipul însuşi al poeziei" (Albert Béguin).

Decodificare onomastică: Se pare că idealul romantic al lui Anselm de a fugi de mediocritatea mic-burgheză s-a realizat. Primul indiciu din text care ar trebui să ne pună, însă, în gardă ar fi dimensiunea onomastică a acestuia:

- *Anselm* – germ. „protecţie divină", germ. „revărsare în haos". Observăm o dihotomie a etimologiei acestui nume.
- *Veronica* – lat. vero – „adevărat" şi gr. nike – „victorie", adică „adevărata victorie, izbândă", sau poate opţiunea corectă.
- *Salamandra* – nume ce provine de la denumirea unei specii de şopârlă.
- *Serpentina* – lat. serpens – „şarpe".

Anselm e un nume ce presupune deja etimologic două căi alternative. În dragoste, acestea sunt Veronica şi Serpentina. Veronica i se pare o fată mediocră (o Cătălină eminesciană creionată de majoritatea criticilor literari). Deşi, ca şi Anselm, Veronica este coruptă de spiritele rele prin vrăjitoarea Liese, relaţia cu această îi pare fetei însă ca ceva „neobişnuit şi romantic". Serpentina o

fiinţă interregn, când fiinţă umană, când şerpoaică, e femeia superioară ontologic, ea pare a fi o garanţie a atingerii idealului romantic. Un personaj episodic, care e, de fapt, o voce auctorială, constată la un moment dat că numele acesta Serpentina este necreştinesc, dar acest fapt nu îl sperie pe protagonist.

Protecţia divină faţă în faţă cu revărsarea în haos, iată ce reprezintă portretul numelui lui Anselm. Majoritatea criticilor sovietici îl declară pe Anselm realizat ca personaj romantic. Noi, recitindu-l, l-am redescoperit altfel. Anselm e un nefericit, un abandonat propriilor himere, un personaj scindat, care, şizoidal, alege fantasma în detrimentul lumii reale şi posibile, uneori ai impresia, în timpul lecturii, că personajul se complace într-o apatie visătoare, care îl face insensibil la orice mişcare a lumii reale, singurătatea este starea lui preferată, fuga de cotidian în natură îi permite să se întâlnească cu sinele, care se proiectează dintr-o proprie profunzime interioară. Erosul este dimensiunea în care protagonistul se aruncă ca într-o obsesie, dorul de iubita tainică îl usucă, îl provoacă, el vine ritualic în fiecare seară la tufa cu pricina pentru a-şi chema iubita, timp în care Veronica, fata vie şi adevărată este alături. Acea cufundare „în stele" eminesciană e valabilă şi în cazul lui, în loc să se realizeze teluric cu Veronica el e un Cătălin ce visează la femeia luciferică şi o găseşte. Orice necesitate vitală din viaţa precedentă a dispărut, în viaţa lui nouă, pe care o „trăieşte" în biblioteca arhivarului şi unde el crede că „înţelege toate minunile lumii". „Toate nevoile, toate micile griji ale existentei lui sărace îi pieriseră din suflet. În noua viaţă, care îi răsărise ca într-un soare orbitor, el pricepea acum toate minunile unei lumi mai înalte, care odinioară îl umplusera de uimire şi chiar de groază", citim noi şi credem într-o adevărată împlinire a personajului, dar aici, intervine ironia romantică:

- *seducerea unei fiinţe umane de către elementul demonic*: Salamandra / Arhivarul (a cărui frate s-a transformat în dracon) şi fiica acestuia Serpentina, care e un şarpe biblic feminin, e o parafrazare a căderii biblice în păcat. Simbolul tufei de soc, sub care stă Anselmus exercită o forţă hipnotică asupra tânărului şi indică şi el asupra acestui fapt – pomul cunoaşterii binelui şi răului. Şerpoaicele verzi, tufa verde indică cromatic asupra ideii de malefic (verdele romanticilor trimite la o simbolistică a demonicului);
- *fuga de mediocru, teluric*, nu e neapărat să te ducă la un ideal înălţător şi la o realizare. Veronica, fata simplă îi putea da o împlinire umană în dragoste, Serpentina îi propune o utopie – Atlantida, continentul ce nu există, o casă pe acest continent şi o nonvaloare şi mai mare – oala de aur, acel *der goldene Topf*. Simbolul acestui vas este unul echivoc, dar sub toate aspectele e unul utilitar, începând cu oala în care se gătesc bucate şi finisând cu cea de noapte;
- *crinul roşu e antonimic florii albastre la romantici*, e universul romantic răsturnat, idealul batjocorit de o dimensiune malefică a demonicului care îi joacă fiesta, e un carnaval al batjocurii umanului de către Satan. „Floarea de crin şi-a deschis potirul. Binele suprem s-a împlinit...Floarea de crin a răsărit din aur, din forţa străveche a pământului... Ea este cunoaşterea sfântului acord dintre toate făpturile". Aurul însă, nicidecum nu poate produce ceea ce pentru eul romantic e o adevărată împlinire;
- *clopotul de sticlă*, sub care ajunge Anselm să fie claustrat în urma ciudatului blestem să cadă „în cristal", e simbol al ordinii mărginite, pline de constrângeri ale lumii normale, obişnuite;
- *Salamandra, arhivarul Lindhorst* din lumea reală, a venit în lumea oamenilor cu scopul de a „prinde", „a descoperi" trei naturi poetice (în realitate, însă trei neghiobi, trei „prinde muşte" sau „dă-prin-străchini"), unul ca Anselm, căruia i se spune: „Domnule student, domnule student! Nu te grăbi aşa de tare! Nu te mai uita în nori… ar putea să-ţi cadă în nas…" Salamandra e în căutare pentru a-şi mărita cu ei cele trei fete şerpoaice, fiinţe feminine luciferice cu ochi albaştri şi voci cristaline, „pietrele din casa" Infernului.

Astfel, Veronica, fata simplă e adevărata opţiune pe care ar fi trebuit de mers, se pare că Veronica îl acceptă aşa cum este, cu fantasmele sale – ea îl crede un tânăr simpatic, chiar şi în nebunia sa. Dar personajul romantic, cramponat în iluziile proprii se scindează şi trăieşte utopic realitatea, luând drept împlinire o irealitate. Demonică însă este ideea în sine că în căutarea împlinirii unui vis măreţ, omul poate să rateze întreaga sa viaţă.

„Faptul că figura visătorului alunecă aproape fără discontinuitate în aceea a vizionarului, dobândind adesea o valenţă iniţiatică sau, în orice caz, religioasă, înseamnă în esenţă următoarele: nu lumea nălucilor şi fantasmelor ce exprimă sfâşierile eului fără ca eul să-şi poată exercita controlul asupra lor trebuie readusă în conştiinţă, ci conştiinţa trebuie să fie extrasă din sine şi pusă în faţa unei realităţi care o depăşeşte, o copleşeşte extatic, în sfârşit, o face capabilă de o experienţă deconcertantă, însă revelatorie" (Sergio Givone).

După Fritz Martini, literatura fantastică hoffmanniană e concomitent fantastică şi ironică. Astfel, la Hoffmann, intră în funcţie ironia romantică ce comportă o uimitoare forţă distrugătoare. El oferă personajului un ideal poetic materializat în obiecte şi fapte pe cât de reale, pe atât de banale. Arta lui Hoffmann constă în a îmbina în perimetrul unei nuvele verosimilul concretizat în anumite date textuale prin supranatural. Deasupra tuturor acestor contururi ale verosimilului se întrezăreşte savantul mecanism de lansare a conexiunilor supranaturale. Autorul râde cu satisfacţie de personajul său, de cititor, râde în hohote, dar cu plăcere. Hohotul auctorial e pe alocuri satanic, e mâna celui care le pune pe toate la cale, care face din viaţa umană un joc, ale cărui reguli le ştie doar el. Omul nu îşi aparţine, el are doar iluzia propriei gestionări, în realitate lucrurile stau altfel. E un joc al manipulării intelectuale, un fel de „zombare" şi direcţionare a viselor.

Beguin constată că mitul crinului strălucitor şi al şarpelui verde, pe care i-l povesteşte Serpentina lui Anselmus, înalţă aventura acestuia la rangul de destin exemplar. În felul acesta, povestirea se lărgeşte, iar tema iubirii artistului dobândeşte o justificare metafizică. Lui Anselmus i se îngăduie în cele din urmă să trăiască lângă Serpentina „în poezie, unde sfânta armonie a tuturor fiinţelor se dezvăluie drept taina cea mai adâncă din natură". În paradisul acesta al poeziei, răsplată a celor care trăiesc rămânând credincioşi visului, el poate să-i închine Serpentinei acest imn de recunoştinţă: „Serpentina! Credinţa în tine şi iubirea mi-au deschis sufletul adânc al naturii! Tu mi-ai adus floarea de crin care a răsărit din aur, din forţa străveche a pământului, mai înainte ca Phosphorus să fi aprins gândul... Ea este cunoaşterea sfântului acord dintre toate făpturile, şi în această cunoaştere voi trăi eu de-acum pe vecie în fericirea supremă. Da, eu preafericitul, am aflat binele suprem... Veşnic trebuie să te iubesc, o, Serpentino! Niciodată nu vor păli razele de aur ale crinului, deoarece cunoaşterea veşnică este ca şi credinţa şi ca şi iubirea".

Dar autorul vine cu o soluţie, el ne atenţionează asupra faptului că în lumea viselor pot fi recunoscute feţe şi imagini cunoscute în viaţa cotidiană, reală, astfel vom înţelege că lumea oniricului e mult mai apropiată de noi, ea e determinată simbolic de lumea reală. Altceva însă ne frământă, ideea pe care o propune Tieck: „Cine a gustat o dată sucul cel mai ascuns şi mai dulce al artei este iremediabil pierdut pentru lumea activă, vie". În stil fichtean ajungi să crezi că esenţa omului nu se poate împlini în această lume, ci numai în nemărginire. „E vorba de ambiguitatea artei, care pe de o parte îl ridică pe om în sfera divinului, pe de altă parte îi consumă forţele vitale, îl dezancorează din realitate prin lăsarea în voia imaginaţiei, sentimentului şi visului" (Fritz Martini).

Tema #7.4: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776 – 1822)
Omul de nisip (1817)

Tema: Himerele copilăriei ce marchează viaţa ulterioară, ducând la dereglarea naturii umane (alienaţia).

Ideea principală: Copilăria este timpul în care se produce optica prin care vom recepta viaţa adultă. Teoria freudiană cu privire la complexele infantile se ajustează perfect la interpretarea acestui text, căci Hoffmann e interesat ca psiholog de toate fenomenele morbide care pot tulbura conştiinţa clară, învecinându-se cu nebunia.

Toate ipostazele de obsesii şi psihoze îi dau spiritului lui Hoffmann un imbold neobişnuit. El face trimitere indirectă şi la descoperirile ştiinţifice ale timpului, spre exemplu, la cercetările doctorului Mesmer în domeniul fenomenelor bizare şi comportamentelor stranii legate de hipnoză, sugestie şi autosugestie. Hoffmann prezenta un interes aparte pentru preocupările contemporanilor săi de hipnoză.

Fenomenele psihice miraculoase au la el o explicaţie concretă, el înlătură enigma de pe sinistru. Clara îi explică lui Nathanael că acel Coppelius există atâta timp cât el crede în el. E vorba de o optică a autoproiectării în spaţiu şi timp, căci Hoffmann a fost autorul care a văzut lumea în cromatica ei pestriţă şi a ştiut cu multă dexteritate artistică s-o transpună în lumea textuală.

Aspectul psihologic al fantasticului hoffmannian e reprezentat de o poetică a dezordinii deliberate ca expresie a sfâşierilor interioare, a suferinţei ca esenţă a vieţii. Fantasticul romantic, privit de la înălţimea a două secole parcurse, apare nemăsurat mai redus în ochii omului secolului XXI. Multe taine se fac explicite prin psihanalizare, pragmatizare, etc.

Motive centrale:

- *pierderea tatălui* echivalentă cu pierderea unui model de comportament masculin;
- motivul „ochiului” deformat, al unei optici existenţiale concave ce produce creaţii ale fanteziei debordante explicate prin sondarea unei psihologii „blestemate”.

Decodificare onomastică:

- *Nathanael* – ebr. „om fără vicleşug” sau „dar de la Dumnezeu”.
- *Clara* – lat. „clară, evidentă”.
- *Olympia* – provine de la numele grecesc al muntelui zeilor Olimp, în contextul dat reprezintă o utopie.
- *Coppelius*, *Cuppola* – lat. şi ital. orbita ochilor.

În contextul hoffmannian Nathanael, ca şi Anselm e sub steaua divinităţii, dar are în faţă alegerea: Clara sau Olympia. Dânsul va alege la fel utopia olimpică în detrimentul lucrurilor clare. Clara este fiinţa care îl iubeşte şi îi vorbeşte adevărul, e femeia „adevărată”, constructivă pentru elementul masculin, el o va prefera însă pe Olympia, acea fată-mecanism, om-păpuşă, creat ca un cyborg din secolul al XIX-lea pentru batjocorirea lui. Pe Olympia o va vedea prima dată stând la geam, privind-o prin ochean cum şi ea stă la geamul casei ei – un fel de realitate optică de gradul trei. E o realitate deformată, una care îi va aduce nebunia, e ironia romantică faţă în faţă cu iubirea oarbă umană: poţi iubi o fantasmă şi poţi ignora o realitate frumoasă ce îţi stă alături (situaţie similară cu cea din poemul eminescian „Floare albastră”.

Copelius, mai târziu Copola, este personajul simbol al seducătorului, omul ce se joacă cu soarta celorlaţi, experimentatorul destinelor umane. E clasica ironie romantică hoffmanniană, când personajul caută absolutul şi perfecţiunea, iar în rezultat trăieşte o cădere spirituală. E vorba de acel joc neîngrădit cu subiectele, stările sufleteşti şi propriul eu, cu ideea că infinitul nu poate fi niciodată trăit şi epuizat în realitatea finită a vieţii. „Ironia romantică este o componentă a perfecţiunii romantice şi a absolutului romantic, dar este şi o oglindă şi o reiterare a acelei perfecţiuni şi a acelui absolut” (Virgil Nemoianu).

Tudor Vianu în „Studii de literatură universală şi comparată” anunţa ideea că Hoffmann este scriitorul „a cărui inspiraţie fantastică, uneori plină de teroare” te face să anticipezi prin lecturi o

literatură horror, atât de gustată astăzi. Într-adevăr, majoritatea textelor romantice se ajustează gustului tineresc de a consuma texte cu motive gotice, horror, dar nu credem că scopul acestora este de a induce groaza. Necesitatea sinistrului astăzi e explicată prin „căutarea" exagerată a senzaţiilor tari, un astfel de obiectiv este puţin ajustabil esteticii romantice.

Hoffmann este autorul care cu multă dexteritate a ştiut să aplice operei sale o tehnică bipolară: pentru redarea lumii fantasticului el apelează la procedee realiste, iar lumea reală e transfigurată prin cele ale fantasticului. La o lectură mai atentă, realizezi că fantasticul hoffmannian e o continuare a realului, dar în alt plan temporal şi spaţial. Fantasticul e o realitate deformată ce îşi are începuturile în veridic, situaţiile miraculoase hoffmanniene sunt de cele mai multe ori rezultanta unor factori din existenţa efectivă.

Receptare în spaţiul românesc: Fritz Martini afirma că romanticii au desfăşurat o artă unică a traducerii. Acest text, la o lectură mai profundă, anunţă şi o problemă de receptare în spaţiul lingvistic românesc. Nuvela lui E.T.A. Hoffmann *Der Sandmann* a fost tradusă în limba română în două variante: *Moş Ene* şi *Aducătorul de Somn*. Ne punem întrebarea, de ce s-a mers pe aceste două variante, dacă în alte limbi avem traduceri literale ale titlului german *Der Sandmann*: *The Sandman* (engleză), *L'homme au Sable* (franceză), *L'uomo della Sabbia* (italiană,) *El hombre de la aren*a (spaniolă), *O Homen de areia* (portugheză), titluri ce se tradus prin *Omul de nisip*. Astfel survine din start o dilemă a traducerii şi a receptării.

Omul de nisip este un personaj folcloric european care vine noaptea la copiii buni şi le aduce somnul aruncându-le nisip în ochi. E.T.A. Hoffmann îl transformă dintr-un personaj pozitiv într-un „om rău, care vine la copii, atunci când aceştia nu vor sa doarmă şi le aruncă nisip în ochi". Opticianul Cuppola este avocatul Coppelius şi prin urmare, omul de nisip. Legenda românească a lui Moş Ene diferă de cea a omului de nisip şi face trimitere la Orfeu. Ca domn al nopţii, Orfeu (gr. M-ORPHEOS) era considerat, semizeul somnului. Moş Ene aduce şi acum somnul copiilor români. Prin urmare legenda lui Moş Ene şi ideea de „aducător de somn" nu coincid cu cea a Omului de Nisip şi ne fac să „regândim" traducerea românească.

Mitul anglo-saxon şi cel francez al omului de nisip simbolizează sinistrul. În lucrarea *Misticul,* S. Freud (1856-1939) consideră că anume complexul castrării formează efectul mistic în nuvela *Omul de nisip*. Frica de orbire exprimă frica de castrare. Efectul de nesiguranţă şi straniu în text este exprimat nu atât de păpusa Olympia, cât de omul de nisip care dăunează ochilor. Complexul castrării îşi are originea în frica obsesivă a lui Nathanael de a-şi pierde ochii (complexul lui Oedip), frică care a apărut în subconştientul lui încă din copilărie. Conform lui Freud, imaginea tatălui are legătură cu teama lui Nathanael de a-şi pierde ochii. Freud explică strânsa conexiune dintre necunoscut şi reprimarea anumitor complexe din copilărie, care după un timp, reapar în mintea omului, putând provoca chiar şi accese de nebunie sau obsesii.

Ideea sinistrului este reliefată în special de personajul omul de nisip. Titlurile româneşti nu elucidează această idee. *Moş Ene, Aducătorul de somn* nu coincid cu *Omul de nisip*, aceste personaje mitologice sunt diferite. Traducătorul astfel trebuie să simtă textul, să cunoască simboluri şi mituri, trebuie să recepteze conţinutul şi contextul, să descopere universul auctorial.

La elaborarea acestei analize literare şi-a adus aportul şi studenta Livia Nedbaliuc.

Tema #7.5: Heinrich Heine (1797-1856)
Germania. O poveste de iarnă **(**1844**)**

Tema: Poetul progresist revoltat ce critică moravurile decăzute şi învechite ale propriei ţări.

Ideea principală: Germania trebuie să se scuture de lanţurile feudale şi să tindă spre lumina timpurilor noi. Sub impactul emigraţiei franceze, autorul înaintează imperative aproape că revoluţionare: echitate şi libertate. În acest sens, la Heine descoperim o aşteptare a schimbărilor radicale, căutare a noului şi satirizarea vechii orânduiri.

În timpul ultimelor călătorii pe care le face în Germania, Heine concepe un mare poem în care „spune" tot dorul său de patrie, dar şi toate revoltele şi speranţele sale. Călătorul îşi simte ochii umezi când calcă pământul ţării şi aude dulcele grai german. Poemul reprezintă, de fapt, o lirică politică, un poem politic ce aruncă o umbră modernă a sarcasmului asupra poemului romantic, ce utilizează forme romantice pentru conţinuturi realiste, în mare parte. Tudor Vianu constată faptul că întreg poemul e construit în contra-poziţie cu spiritualismul îndrăgostit de trecut al romantismului. Astfel, asistăm la o tranziţie artistică de la romantism la realism, aceasta însă nu înseamnă că elementul romantic lipseşte, e vorba de un melanj artistic.

Elemente romantice:	**Elemente realiste:**
- copila cu harpa cântă despre dragoste, despre o lume idilică, plină de lirism; - eroul liric iese singur în pădure vorbind cu lupii; - dădaca eului liric îi povestea diferite poveşti, legende, cântece populare; - în vis se întâlneşte cu Kaiserul Rotbart (Barbarossa) – evadare în trecut; - ironia romantică – conştientizarea zădărniciei idealurilor; - viitoarele generaţii vor înţelege valoarea poetului, căci poeticul poate salva lumea; - poetul revoluţionar răzvrătit ce pune în pericol monarhia, cuvintele lui sunt sabie şi foc.	- poetul, foarte sarcastic şi realist, duce contrabandă în cap şi nu în bagaje; - critica la adresa celor care au ruinat Germania, acel „copil cu ochi albaştri"; - critica cenzurii ca o realitate dură în lumea poeziei; - poetul nu mai găseşte florile (albastrului romantic) din tinereţe; - ironizarea pe seama accesoriilor monarhice: tronul şi oala de noapte; - titlul la fel este o persiflare a idealurilor romantice despre o lume de poveste, de basm, cititorul se aşteaptă la lectura dintr-un basm romantic, dar nu îi este dat să-l citească.

Poezia lui Heine a reluat aproape toate temele romantice, atitudinea lui este însă atât de diferită, încât aceste motive literare îşi pierd la el amploarea metafizică. În sensul acesta, este interesant de luat în consideraţie opera lui: ea marchează momentul în care romantismul se reneagă pe el însuşi şi-şi pierde majoritatea ambiţiilor sale mari ca să nu mai păstreze decât anumite elemente estetice şi formale.

Albert Beguin

Romantic tardiv, Heine, ilustrând conflictul dintre individ şi lumea înconjurătoare, nu doar o neagă (ca romanticii timpurii), dar şi încearcă s-o decodifice aproape că exhaustiv şi nu doar, el încearcă s-o schimbe. În cazul lui, ca şi în cel al lui Hoffmann, ironia e o formă de revenire la existenţa obiectivă. Dar ironia lui romantică alunecă de cele mai multe ori într-o satiră caustică, biciuitoare.

Poetul ni se înfăţişează călătorind în Germania şi descoperind, de-a lungul unui itinerar de la Rin la Hamburg, toate înfrângerile omului în patria pe care o iubeşte cu o inimă aprinsă: sentimentalitatea dulceagă, platitudinea, laşitatea şi ipocrizia. Vehemenţa satirei nu pregeta în faţa imaginii atroce. „Floarei albastre” a romanticilor i se opune scaunul găurit al zeiţei Hammonia, patroana Hamburgului burghez.

Tudor Vianu

Referindu-se la aspectul moral al poeticului, Shelley credea că: „un Poet... ar face rău dacă ar da glas, în creaţiile sale poetice, propriilor concepţii despre bine şi rău, care aparţin de obicei timpului şi locului său, pentru că poezia nu are de-a face nici cu unul, nici cu celălalt”. Dar, dacă poezia, a cărei esenţă este imaginaţia, trebuie să aibă un efect moral, acesta nu se poate realiza decât printr-o dilatare a imaginaţiei: „Un om, ca să fie foarte bun, trebuie să-şi imagineze intens şi cuprinzător... Poezia lărgeşte circumferinţa imaginaţiei”. Cu alte cuvinte, poezia trebuie totuşi să joace un mare rol social, nu fiindcă ea ar putea „populariza” o idee sau alta, ci pur şi simplu pentru că stimulează imaginaţia. Şi asta se pare că a vrut să realizeze şi Heine.

Tema #8: Cronologia romantismului.
Romantismul în Anglia

În Anglia, cea mai dezvoltată în plan economic ţară europeană către sfârşitul secolului al XVIII-lea, romantismul se constituie în condiţiile revoluţiei industriale urmate de profunde schimbări sociale: ruinarea ţăranilor, apariţia noii clase muncitoare şi întărirea poziţiilor burgheziei. Spre deosebire de literaţii germani, romanticii englezi nu erau axaţi pe elaborarea teoriilor estetice ale noului curent, ci se orientau spre tradiţiile culturii naţionale, se preocupau de problemele social-politice ale timpului şi ţării sale.

Prima etapă de dezvoltare a romantismului englez (anii 90 ai secolului al XVIII-lea) a fost marcată de entuziasmul civic şi artistic provocat de Marea Revoluţie franceză şi consecinţele ei. În oraşele principale ale Angliei se formează un şir de societăţi şi cluburi care optau pentru o reformă parlamentară şi răspândirea ideilor revoluţionare. În cadrul „Societăţii londoneze de corespondenţă", alături de ideologii acesteia, scriitorul şi filosoful W. Godwin şi Th. Paine, autorul vestitului tratat despre „Drepturile omului" (1791), activează William Blake. Acest gravor talentat şi poet vizionar, practic necunoscut contemporanilor săi, dar redescoperit de mişcarea prerafaelită şi de poeţii din secolul al XX-lea, se consideră părintele romantismului englez. Universul său poetic explorează limitele gândirii mitice şi chiar mistice, reflectate în mod direct în pictura sa extravagantă şi modul de viaţă nonconformist.

Noua direcţie de dezvoltare a poeziei romantice engleze a fost dictată de un grup de poeţi reuniţi în cadrul *şcolii lacurilor* – o denumire convenţională dată acestuia de adversarii săi după regiunea cu multe lacuri din nord-vestul Angliei (Cumberland) în care au locuit un timp poeţii W. Wordsworth, S.T. Coleridge şi R. Southey. Deosebindu-se considerabil ca temperament şi talent, reprezentanţii principali ai „şcolii lacurilor" au parcurs la început o evoluţie ideologică, estetică şi politică asemănătoare. Toţi trei, susţinători ai revoluţiei franceze, ajung la o profundă decepţie, se plasează în sfera escapismului literar, treptat abandonând în creaţia lor marile probleme social-politice. Poeţii „lacurilor" negau posibilitatea cunoaşterii raţionale şi a modificării lumii, refugiindu-se în natură, religie, filosofie, autocunoaştere, făcând abstracţie de contradicţiile civilizaţiei.

În 1798 W. Wordsworth şi S.T. Coleridge publică „Balade lirice", marcând astfel începutul unei noi etape în evoluţia romantismului englez. Prefaţa la a doua ediţie a acestui volum (1800) a devenit un adevărat manifest al poeziei romantice engleze şi a schimbat viziunile literare din acea perioadă. După W. Wordsworth, poezia trebuie să se întemeieze pe imaginaţie şi meditaţie, intuiţie şi fantezie, invenţie, sentimente şi observaţie. Totodată, se proclama necesitatea evitării unui limbaj artificial în favoarea bogăţiei şi poeticităţii limbii populare. Principiile clasiciste se substituie cu principii ale unei poezii inspirate din viaţa cotidiană şi rurală, cu oameni simpli şi sentimente curate şi spontane, surprinşi în sânul naturii, departe de civilizaţie. Astfel se produce o democratizare a literaturii din epocă.

Tenacitatea polemică dintre următoarea generaţie de poeţi în frunte cu G.G. Byron şi P.B. Shelley, şi *lake*-işti a anunţat cea de-a treia etapă a romantismului englez (aproximativ în perioada de după 1815 până la începutul anilor '30 ai secolului) când romantismul începe să cedeze poziţiile dominante realismului. *Şcoala satanică* – o denumire convenţională depreciativă folosită de R. Southey – îi are ca reprezentanţi ai poeticii noi pe G.G. Byron, P.B. Shelley, Th. Moore, Leigh Hunt şi alţi poeţi contemporani, care având concepţii revoluţionare sau radicale, au fost acuzaţi de subminarea „celor mai sfinte rânduieli ale societăţii omeneşti" şi de „un spirit satanic de mândrie şi de cutezătoare impietate". Asemenea acuzaţii au evidenţiat diferenţa şi distanţa ideologică dintre poeţii lacurilor care au alunecat în conservatorism şi poeţii care au mizat pe revolta (socială, politică, existenţială) şi nonconformism în viaţă şi creaţie.

Prin „Peregrinările lui Childe Harold" (1812-1818) şi poemele orientale („Ghiaurul", „Mireasa din Abidos", „Corsarul", „Lara", „Asediul Corintului") G.G. Byron impune prototipul

eroului romantic byronian: revoltat, orgolios, singuratic, dezamăgit de o lume meschină şi nedreaptă, neînţeles de cei din jur şi de sine însuşi, dornic de libertate, cuprins de o stare iremediabilă, numită *melancolie universală*. Byron îi plasează pe eroii săi excepţionali în împrejurări exotice, situaţii excepţionale, determinate de conflictul dintre personaj şi lumea din jur. Patosul creaţiei byroniene, bogate în confesiuni lirice şi reflexii filosofice, este îndreptat împotriva oricărui fel de tiranie şi suprimare a libertăţii umane, ipocrizie morală, religioasă sau politică.

Byron niciodată nu a vrut să fie doar poet, el se ruşina de „scrisul poeziilor” ca profesie. Idealul său a fost un om al acţiunii, liderul poporului, voievodul. El considera că veneraţia pe care o au scriitorii faţă de oamenii acţiunii şi toată vâlva ridicată în jurul lor, este un semn al răsfăţării, decadenţei şi slăbiciunii. Cine ar fi scris poezii, dacă ar fi avut posibilitatea să facă ceva mai bun, se întreba el. Obsesia acţiunii a fost cauza decesului său timpuriu în Grecia. Fiind un ideal poetic şi civic pentru J.W. Goethe, A.S. Puşkin, V. Hugo, G. Leopardi, H. Heine, A. Mickiewicz şi mulţi alţi contemporani ai săi, Byron a devenit predecesorul tuturor poeţilor revoluţionari, creaţia cărora este doar o dimensiune complementară activităţii lor politice şi sociale.

P.B. Shelley, un poet controversat în viziuni, dar tot atât de influent în literatura europeană, la fel sublinia rolul social şi reformator al artei. În tratatul său „Apărarea poeziei” (1821) el afirma că poeţii sunt profeţi şi legiuitori nerecunoscuţi ai lumii, iar poezia, adresată întregii umanităţi, e capabilă să contribuie la fericirea şi perfecţionarea omului. În drama lirică „Prometeu descătuşat” (1820) Shelley sintetizează imaginea eroului revoltat împotriva tiraniei, fiind caracterizat totodată prin idealuri de bine, dreptate şi dragoste. Ignorat sau hulit de contemporani, Shelley, ca şi Byron, a părăsit Anglia şi a trăit în Elveţia şi Italia. Totodată, spre deosebire de Byron, el era cel mai optimist poet al timpului său devenind un predecesor al utopiştilor socialişti din Europa.

Cel mai de seamă romancier al romantismului englez a fost Walter Scott. Fiind considerat creatorul *romanului istoric* european, acesta, prin reconstituirea verosimilă a atmosferei diferitelor epoci şi a detaliilor culorii locale, prin intriga captivantă, personajele viabile şi convingătoare, fantezia bogată, măiestria redării dialogului viu, cunoaşterea folclorului autohton şi folosirea creativă a limbajului arhaizant, a influenţat întreaga evoluţie a romanului european din secolul al XIX-lea. În perioada dintre 1812 şi 1830, W. Scott a scris douăzeci şi nouă de romane. Spre deosebire de ciclul romanesc „Comedia umană” de H. de Balzac sau „Familia Rougon-Mackquart” de E. Zola, romanele lui Scott nu redau realitatea dintr-un anumit punct de vedere, dar reprezintă un şir de episoade din istoria Scoţiei, Angliei şi Franţei.

Tema #8.1 Samuel Taylor Coleridge (1772-1834)
Balada bătrânului marinar (1797-1798)

Borges ne propune o exagerare artistică atunci când vorbeşte despre balada lui Coleridge, susţinând că „Balada bătrânului marinar” e aproape un miracol. Restul din opera lui Coleridge poate să nu fie citit şi nici discutat, căci, spunea argentinianul, „nu-mi pot imagina lumea fără această baladă”.

Tema: Poetului blestemat. Blestemul constă în răzbunarea naturii asupra celor care îi încalcă sacralitatea şi tainele, căci, spune poetul, „în univers sunt mai multe fiinţe invizibile, decât vizibile”. Albastrul adâncimilor, ca dimensiune romantică, naşte aceste fiinţe / spirite, sau poate din interiorul spiritului bătrânului se naşte simţul vinei care îl „macină” ca un monstru. Ştim că această culoare romantică dematerializează tot ce intră în ea, de la mişcări la sunete. Se pare că marea îl „înghite” pentru ceea ce a făcut. Moartea, cu gura ei roşie (culoare antipodică albastrului romantic), îi calcă pe urme ca o obsesie a faptei săvârşite nechibzuit în tinereţe. Coleridge exploatează din plin elementul fantastic, macabru şi supranatural. Cum am menţionat şi în paginile de mai sus, e un caz similar cu nuvela „Eckberth cel blond” de Tieck, în sensul că personajul e nevoit întreaga sa viaţă să poarte pe umeri vina păcatului tinereţii. Artistul blestemat la ispăşire prin „spunere”, prin artă.

Idei principale: Universul are la bază principiul armoniei. Încălcarea acesteia duce la nefericirea omului ce păşeşte peste echilibrul natural, e chiar o idee a ecologicului, care, nerespectat fiind, poate duce la un sfârşit apocaliptic, idee atât de actuală astăzi. Cea mai bună răzbunare este conştientizarea vinei şi neputinţa de a ţi-o ierta personal. Albatrosul e simbolul curăţeniei, al purităţii, dar şi al libertăţii. Pentru intoleranţă şi xenofobie, oamenii adesea sunt pedepsiţi de Dumnezeu. Venită pe catarg, pasărea presupunea un context al ospitalităţii, care, fiind încălcată, constituie un păcat. Superstiţia populară spune că este periculos să omori această pasăre – aduce nenorociri. Totodată, se promovează ideea umanistă cu privire la depăşirea singurătăţii şi stabilirea unor interrelaţionări umane bazate pe dragoste şi porniri bune. Eterna idee creştină, conform căreia suferinţele duc la înţelepciune, iar pocăinţa ispăşeşte păcatul. Istoria bătrânului e ca o predică, ca o lecţie de preîntâmpinare a relei fapte.

Elemente ale subiectului: Prin firul epic al baladei, autorul caută să transpună supranaturalul în „real”. În poem, albatrosul binevoitor ajută corabia să înainteze, aducându-i vânt în pânze. Când marinarul ucide pasărea dintr-un impuls, echipajul e cuprins de groază; marinarul este pedepsit să poarte pe gât leşul masiv al păsării. Se pare că autorul inserează în text un indiciu de cronotop romantic – ecuatorul la care ajunge corabia, ca simbol al mijlocului unei căutări, o pendulare între Bine şi Rău şi protagonistul va trebui să aleagă.

CronoTropul ascultătorului / cititorului care iese dintr-un timp (nunta) şi trece în altul (nararea marinarului), fie doar pe parcursul lecturii, ascultării sau vizionării operei. E eternul motiv literar al narării, povestirii vieţii ca o necesitate existenţial-epistemologică a omului. Expunerea propriei vieţi în faţa Celuilalt ţine de un ritual glotico-metafizic, omul se „retrăieşte” prin povestit şi se poate „decodifica” în propriii ochi, astfel „interpretând-se” pentru posteritate.

CronoTropul păsării: Mediator între cer şi pământ, pasărea a stârnit mereu admiraţia oamenilor, ea simbolizează eliberarea de angoasele cărnii, descătuşarea de material. Zborul este asociat unei ipostaze superioare a fiinţei, pasărea ca simbol a fost comparată nu o dată cu dimensiunea angelicului, cu îngerii ca mesageri cereşti. Totodată cunoaştem simbolul de pasăre-

suflet (Brâncuşi şi „Pasărea măiastră"). Ea e şi renaştere a spiritului (Phoenix), e şi ipostază a profeticului, apotropaicului. La Maeterlinck pasărea are efecte terapeutice, ca însăşi fericirea.

Albatrosul, spre deosebire de alte păsări, nu se luptă cu vântul, dar se contopeşte cu el, de aceea se considera că aduce furtuna sau o domină. Albatrosul vine ca un salvator, un semn bun, pentru care faptă spune naratarul: „Toţi creştineşte l-am slăvit / Ca pe un suflet viu". El coboară pe corabie pentru a se juca şi a se odihni, dar mâna crâncenă îl doboară cu arbaleta. Din start toţi îl mustră pe bătrân, dar mai târziu îi acceptă fapta, declarând albatrosul drept „vestitor de ceaţă". „Soarele sângeriu" care apare pe cer pare să anunţe însă că a fost totuşi săvârşită o crimă. Putem compara acest poem cu un altul, scris tot de Coleridge, şi anume – „Corbul" (*The Raven*, 1798), în care poetul pare să „scrie" o continuare a acestui motiv al fiinţei zburătoare, doar că în locul albatrosului e un corb ce se răzbună pe oameni, pentru că i-au omorât puii. Se pare că scriitorul vine cu ideea că orice violenţă naşte agresiune. „Răzbunarea e dulce" spune acolo poetul, aici, în baladă, răzbunarea constă în chinurile spirituale ale marinarului. „Albatrosul" lui Baudelaire va veni parcă să continue imaginea luminoasă a păsării din baladă, dar poetul francez va îmbogăţi chipul acestei păsări cu imaginea de poet inadaptat.

George Călinescu în studiul său „Estetica basmului" menţiona că păsările simbolizează inaccesibilul aerian şi, prin lărgirea metaforei, imposibilul şi himericul, astfel confirmând simbolul romantic al albatrosului din baladă.

CronoTropul păcatului şi ispăşirii acestuia prin povestirea lui. Păcatul este omorârea albatrosului, simbol al vieţii însăşi. Marinarul care povesteşte nu întâmplător alege un nuntaş, simbolul nupţial îndepărtează sinistrul morţii prin aura luminoasă pe care o presupune. Păcatul lui e ca „pecetea lui Cain", e crucea-stigmat de pe corpul Jidovului rătăcitor (Agasferus). Marea pedeapsă este solitudinea la care sunt condamnaţi aceştia. Chiar dacă singurătatea este un ideal romantic, ea este dorită atunci când eul romantic o caută, dar nu când i se impune, căci fără a fi exclusiv narcisiacă, solitudinea se vrea, fundamental, în serviciul unei comunicări esenţializate cu semenii.

Conceptul de imaginaţie e un ax al universului poetic coleridgean. Imaginaţia, după el, se verifică prin capacitatea de a savura o creaţie muzicală şi prin potenţa artistică de a o crea. Imaginaţia romantică este concepută astfel ca o formă superioară a cunoaşterii. Pe noi, cititorii, ne uimeşte acea bogată imaginaţie poetică care a contribuit la crearea acestei balade. Capacitatea artistică a scriitorului de a imagina acele lumi, fiinţe care pentru noi, cei din secolul XXI, practic nu există deja nici în imaginaţie. În acest sens, Coleridge menţiona că oamenii sunt fie urmaşii lui Aristotel, fie ai lui Platon. Platonicienii văd lumea ca pe o realitate, aristotelicii ca pe o generalizare a minţii, iar limba pentru ei e un joc de simboluri, pe când urmaşii lui Platon o văd ca pe o hartă a lumii. Or, trăim azi un secol platonician. Iată de ce Coleridge considera că şi credinţa într-o realitate poetică presupune o înlăturare benevolă a îndoielii. Poeticul e un act de credinţă sau poate credinţa, care astăzi e din ce în ce mai puţină, e un act poetic. Astfel credinţa poetică e o cufundare benevolă în neverosimilul artistic.

Putem constata la finele acestei lecturi că fiinţa umană are capacitatea de a se căuta şi a se pierde în macrounivers, ea mereu se găseşte şi se re-găseşte, se re-ordonează şi se cunoaşte, îşi materializează sau îşi frânge tainice aspiraţii; e complexă în maleficul şi beneficul spiritualităţii sale.